J.R.R. TOLKIEN: MITOPOEIA Y MITOLOGÍA

REFLEXIONES BAJO LA LUZ REFRACTADA

EDUARDO SEGURA FERNÁNDEZ



Durante mucho tiempo, la obra de J. R. R. Tolkien ha sido considerada meramente como uno de los primeros exponentes de la literatura fantástica. Solo en tiempos recientes ha comenzado a ser entendida en toda su plenitud por los críticos y los académicos.

Eduardo Segura ha trabajado muchos años para acercarse a la esencia del *legendarium* que el genial autor inglés fue tejiendo con sus leyendas, sus cuentos, su poesía y sus relatos mitológicos. Mediante una larga contemplación de la luz refractada que Tolkien retrata en *Mitopoeia* —el poema que, pese a su brevedad, podríamos considerar la piedra angular de su obra, por ser la expresión más concentrada de la particular creatividad del autor—, ha encontrado una filosofía tan coherente como sugerente que cuestiona, tanto por la vía teórica como mediante la praxis artística, la validez de los preceptos empíricos como el único modelo posible para comprender el mundo que nos rodea.

La presente colección de ensayos explica, como ningún otro estudio escrito en lengua española lo haya hecho antes, las claves para entender la literatura de unos de los escritores más importantes y más incomprendidos del siglo XX.

Lectulandia

Eduardo Segura

J. R. R. Tolkien. Mitopoeia y mitología, reflexiones bajo la luz refractada

ePub r1.0
Titivillus 21.06.16

Eduardo Segura, 2008

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

PRÓLOGO

Mi primer encuentro con Eduardo Segura tuvo lugar al abrir su libro *El viaje del Anillo*, hace ahora casi cinco años. Lo recuerdo bien, porque mi impresión más inmediata —y también la más duradera— fue la de haber conocido por fin a una persona que comprendía a Tolkien desde muy cerca. Aquella impresión pronto se convirtió en una convicción, y no porque resultara evidente que había caminado durante mucho tiempo tras las huellas del profesor —de ésos hay muchos—, sino porque a medida que avanzaba en la lectura veía que el autor verdaderamente había alcanzado conclusiones fundamentales acerca de las motivaciones más profundas e importantes de la creación de uno de los *legendarium* literarios más fascinantes del siglo XX.

Aquel libro que tenía en mis manos no se parecía en nada a los estudios académicos habituales, pues revelaba un compromiso personal con la materia fuera de lo común. Sobre todo me llamó la atención el respeto con que el autor trataba la obra de Tolkien, pues antes que *someterla* a su análisis parecía querer que sucediese al revés, como si fuera la obra de Tolkien la que determinaría la validez de la metodología. En definitiva, el estudio se planteaba como una ocasión de descubrir qué podía aprender *él* de Tolkien, lo cual es una actitud tristemente rara en el mundo académico, donde los estudiosos e investigadores a menudo prefieren *enseñar* a la obra literaria —¡y a su autor!—, haciéndolos entrar en el rígido corsé que los críticos y teóricos de la vanguardia intelectual han ido fabricando para adecuar el análisis literario a la modernidad.

La actitud del profesor Segura me resultó muy reconfortante, algo así como un soplo de aire fresco. Por eso, nada más terminar de leer el libro, decidí marcar el número de teléfono de la universidad donde trabajaba por entonces, y averiguar quién era aquel comprometido escritor que con tanto desparpajo desafiaba las convenciones académicas. Ese primer acercamiento no sólo fue el principio de una amistad que ha llegado a traspasar las fronteras de una pasión literaria común, sino que también me brindó la posibilidad de aprender de sus vastos conocimientos tolkienianos en un contexto más formal, pues durante los dos años siguientes Eduardo dirigió mi tesis doctoral sobre *El Señor de los Anillos*. Desde entonces hemos trabajado juntos en varios proyectos relacionados con los *Inklings*, aparte de divagar y disfrutar conjuntamente, cuando las distancias nos lo han permitido, sobre cine, baloncesto, cerveza de malta y otros ingredientes cruciales para el bienestar del ser humano.

A través de este contacto directo y prolongado con Eduardo y con su trabajo, he tenido el privilegio de contemplar de primera mano cómo ha ido elaborando sus conclusiones acerca de la obra de Tolkien; y ésa, por otra parte, es la única razón legítima que se me ocurre para justificar que yo me atreva a prologar esta excelente colección de ensayos. En el proceso de aprendizaje pude comprobar que sus

conclusiones, al igual que la obra del propio Tolkien, que se fraguó de forma tan laboriosa, sosegada y reflexiva, han sido destiladas a lo largo de muchos años de pensamientos y conversaciones, de lecturas y estudio, y son fruto de uno de los acercamientos más documentados, rigurosos, perspicaces e iniciados sobre el *legendarium* tolkieniano que se hayan hecho en España, Europa, o allende los mares.

Y esto tiene necesariamente que ser así, porque cualquier persona que se proponga conocer la obra de Tolkien en profundidad debe, antes que nada, leer muchísima Habrá de sumergirse sin prejuicios en el legado cultural del mundo occidental, viajando lejos en el tiempo y el espacio, a regiones donde las categorías del siglo XXI pierden su sentido y vigencia, por senderos sinuosos que llevan al viajero sobre troncos y rocas a lugares donde el paso del tiempo ha borrado la huella del hombre; a través de los campos de batalla y las ciudades de la Antigüedad, pasando por sus academias y bibliotecas, antes de seguir caminando con paso firme hacia el Gran Norte, donde los dioses mismos luchaban y sangraban y morían, y donde el valor de los mortales para afrontar la muerte y la oscuridad era el único consuelo posible…

El estudioso de la literatura de Tolkien debe también atravesar los bosques medievales con sus mil maravillas, perderse en ellos y exponerse a sus aventuras, hasta encontrar el camino de salida y continuar por anchas avenidas, jalonadas de palacios renacentistas, plazas barrocas y jardines neoclásicos, para después afrontar los paisajes azotados por las tormentas del Romanticismo; tramo necesario, claro está, para que luego pueda trotar plácidamente por los parajes pastoriles de la Inglaterra decimonónica, y de ahí lanzarse directamente, casi sin previo aviso, a los escenarios infernales de la Gran Guerra, donde sólo cantan las ametralladoras y los paseos nocturnos discurren en una tierra de nadie sembrada de cadáveres y alambre espinoso…

Y después hacia atrás de nuevo, o hacia delante, como la misma obra de Tolkien, cuya voz narrativa parece vagar sin rumbo fijo en un eterno vaivén entre todos estos lugares, pero siempre según una extraña y poderosa coherencia narrativa que baila al son de un sutil *hechizo élfico*, de esa magia capaz de llevar el relato a ser plenamente aquello para lo que fue pensado y querido. Esta dinámica resulta muy difícil de captar para cualquiera que no se haya aproximado a las particulares convicciones estéticas, filosóficas y teológicas del profesor Tolkien, con la sincera ambición de hallar la comprensión necesaria para poder adaptar sus criterios de interpretación al objeto de estudio, en vez de catalogar la plasmación artística de aquéllas según modelos predefinidos por la crítica literaria contemporánea.

Mediante una larga contemplación de la luz refractada que Tolkien retrata en *Mitopoeia* —el poema que, pese a su brevedad, podríamos considerar la piedra angular de la obra de Tolkien por ser la expresión más concentrada de su creatividad —, Eduardo Segura se ha acercado progresivamente a este *hechizo élfico* que el autor fue tejiendo con sus leyendas, sus cuentos, su poesía y sus relatos mitológicos. El

resultado del escrutinio es la cristalización de una filosofía tan coherente como sugerente que cuestiona, tanto por la vía teórica como mediante la praxis artística, la validez de los preceptos empíricos como *el único modelo posible* para comprender el mundo que nos rodea, y así alcanzar la Verdad. Porque si hay algo que la obra de Tolkien pone de manifiesto, para quien lo quiera ver, es que el hecho de nombrar y retratar las cosas con palabras nos pone en contacto con otra realidad, distinta a la que podemos medir, pesar y definir de forma empírica. En palabras de Tolkien, la labor inspirada del artista —al menos del artista que hace bien su trabajo— *recrea* el mundo «según la ley en la que fuimos creados», por lo que a través de su obra se puede atisbar un universo más amplio, en que la realidad mítica está unida al mundo que llamamos «real» —por carecer de una palabra mejor, como señala Eduardo Segura en uno de los ensayos—, proporcionando consuelo y esperanza incluso en los tiempos más adversos o prosaicos.

A la vez, está claro que esta realidad depende de la aceptación de la verdad de la fe y de su racionalidad. Dado que la investigación académica convencional refleja una cosmovisión, elaborada a partir de Bacon, Descartes y los comúnmente aceptados postulados generales de la Ilustración, que toma el modelo empírico como único punto de partida posible para alcanzar la Verdad, debemos contar activamente con los argumentos de la filosofía y la teología para hacer más cabal nuestro acercamiento crítico, si de verdad nos interesa comprender las dimensiones más profundas de la creatividad artística de Tolkien.

Naturalmente, pocos investigadores han optado por seguir este camino, por muy relevante que sea, pues los modelos de interpretación considerados inadecuados por ser «anacrónicos», o estar «basados en supersticiones», tienden a ser recibidos por la mal llamada *intelligentsia* académica con risas, cuando no son abiertamente ridiculizados, a pesar de que muchas de las alternativas hermenéuticas ofrecidas por las diversas corrientes y escuelas de la crítica literaria contemporánea, resultan ellas mismas totalmente anacrónicas y, por ende, irrelevantes para interpretar y comprender la obra de Tolkien *en su propio contexto*, que es el que aquí nos interesa y del que se ocupan las páginas que siguen. Esta perspectiva se me antoja necesaria porque, a pesar de la habitual colocación en bibliotecas y librerías del *legendarium* tolkieniano en la sección marcada con la etiqueta de «literatura fantástica», se trata de una obra *sui generis* que hace un uso muy sutil, muy creativo y, sobre todo, muy original del material narrativo que le precede en el tiempo.

La tendencia a descartar todo lo que no caiga dentro de las categorías imperantes en la sociedad post-ilustrada, no sólo ha afectado a los acercamientos críticos a la literatura de Tolkien, sino también a la propia obra que durante mucho tiempo ha sido considerada, al menos por el grueso de esa *intelligentsia* miope, como una aberración literaria, o como mero escapismo juvenil. Huelga decir que ninguno de estos dardos ha dado en el blanco, lo cual es consecuencia directa de que los tiradores ni siquiera eran capaces de localizar la diana. Esto puede explicar por qué la literatura de Tolkien

ha sido desposeída de su lugar natural en el canon de la literatura obligatoria, y ni tan siquiera *recomendada* en prácticamente ninguna de las instituciones universitarias que ofrecen programas de grado en literatura inglesa.

Por fortuna, los clásicos tienen una cualidad que les distingue del resto, y es que no dependen de los críticos para perdurar. Esto es precisamente lo que ha sucedido con Tolkien, pues a pesar del efecto trivializador de las campañas comerciales orquestadas por las productoras de cine y los fabricantes de la mercadotecnia, y pese a la omnipresencia de foros en Internet creados por y para seguidores incondicionales del Profesor Tolkien, cuyo ardor —aunque bienintencionado— contribuye a menudo a deslegitimar el valor literario de su obra, estamos presenciando un cambio en la apreciación del *legendarium* tolkieniano. Más allá de los enardecidos gritos de guerra de los fans más fervientes, ha quedado patente, especialmente tras la realización de un gran número de macro-encuestas sobre gustos literarios motivadas por el cambio de siglo, que muchísima gente común coloca *El Señor de los Anillos* en las posiciones más altas de sus listas de las mejores obras literarias del siglo XX. A la vez, resulta cada vez más difícil justificar esa elección con vagas referencias a la supuesta presión de colectivos pro-tolkienianos, tal y como ocurriera tras conocerse el resultado de uno de los primeros sondeos realizados por la librería Waterstone's en el Reino Unido, en 1996.

Es gratificante comprobar que semejantes paranoias han sido sustituidas por un nuevo y aparentemente auténtico interés por esclarecer las razones más profundas, tanto de la popularidad de Tolkien como del indiscutible valor literario que su obra posee. Parece incluso que, por fin, se ha llegado a la conclusión no sólo de que la obra de Tolkien es una pieza imprescindible para comprender la literatura del siglo pasado, sino que, paradójicamente, no puede ser interpretada sólo a partir de las categorías y marcos de referencia propios de esa centuria. Resulta necesario adquirir perspectivas históricas y culturales más amplias para comprender de qué hablaba este autor, y tal vez también para comprender qué era lo que muchos lectores del siglo XX (y del presente) echaban en falta. Esto es algo que se ha descubierto sobre todo en Estados Unidos y en el Reino Unido, donde los estudios sobre Tolkien y su obra han comenzado a ser bien recibidos en el mundo académico.

Eduardo Segura ha trabajado durante muchos años para que ocurra lo mismo en el mundo de habla hispana, identificando y despejando los prejuicios literarios que todavía hoy día persiguen a la obra de Tolkien. Para ello se ha valido de un acercamiento muy respetuoso, pero sobre todo congenial, a la vida, la obra y el pensamiento del autor, y siempre se ha dejado guiar por la intuición antes que por modelos interpretativos preconcebidos, incluso en sus libros más técnicos, como *El viaje del Anillo*. Esa obra ya vislumbraba aquellas visiones que la presente colección de ensayos despliega en todo su esplendor. Con la publicación de *J. R. R. Tolkien: Mitopoeia* y *Mitología* estamos de enhorabuena, pues describe y explica la expresión artística de este gran autor como ningún otro estudio escrito en lengua española lo

haya hecho antes, contextualizando su obra *desde* Tolkien y a través de una perspectiva intimista, desarrollada y argumentada de forma absolutamente convincente. Por eso no tengo ninguna duda de que cualquiera que lea este libro con la mente abierta, acabará comprendiendo con mucha más profundidad la misteriosa «luz refractada» que envuelve toda la creación de Tolkien, de principio a fin.

Martin Simonson

PREFACIO

DESDE 1994, AÑO en que comencé la apasionante aventura intelectual en que consiste aspirar a un doctorado, he procurado contemplar quedamente, en silencio, la «luz refractada» de la que habla John Ronald Reuel Tolkien en su poema *Mitopoeia*, intentando descifrar el sentido último, profundo, de tan sugerente metáfora. Según el Profesor de Oxford los mitos, los cuentos, las buenas historias, nos ofrecen un atisbo de la verdad de modo análogo a ese fenómeno físico por el que un haz de luz se divide al atravesar un medio de diferente densidad —por ejemplo un prisma, o un fluido—, descomponiéndose en múltiples colores; colores que constituyen, sin embargo, un blanco único capaz de ir «de mente en mente» gracias al arte del escritor y a la potencia sapiencial, epistemológica que, de un modo paradójico, muestra y oculta al unísono la Verdad. Porque la Verdad es, en definitiva, esencialmente gracia, don, misterio, y el artista que realmente merece tan alto título deviene, a la postre, mediador entre el ser humano y la Belleza.

El volumen que el lector tiene ahora en sus manos, recoge gran parte de mi investigación académica alrededor de esa idea nuclear en estos casi tres lustros, y más especialmente a partir de 1997. El contenido de este libro se complementa, así, con los ensayos que he publicado entre 2002 y 2007. Al inicio de cada capítulo señalo la referencia bibliográfica singular de la que procede cada uno, aun cuando en ocasiones se trate de libros de difícil acceso por estar destinados a un público minoritario, o debido a su escasa difusión. Algunos capítulos, sin embargo, ven ahora por vez primera la luz en un formato distinto al del texto preparado e impreso para una conferencia, o al de unas notas más o menos ordenadas, garabateadas con premura y con la mente puesta en una clase que dar ante un público heterogéneo. Otros, en fin, fueron originalmente escritos en inglés y han sido traducidos *ex professo* para este volumen.

No he querido cambiar prácticamente nada de la redacción original. Cuando uno empieza a retocar o matizar, aun tratándose de detalles de estilo, es difícil mantener el equilibrio; y el resultado suele ser, en cualquier caso, insatisfactorio o anacrónico para el autor o para los lectores en lo que se refiere al contenido. Así pues, he preferido preservar el tono académico que les di en su día, protegiendo de ese modo la inocente frescura presente en los trabajos iniciales y, en su caso, conservando ciertos errores que mi investigación posterior, y la de otros más capaces, han corregido. Otras veces han sido algunos lectores detallistas y de amable sagacidad quienes me han revelado, aquí y allá, fallos o carencias menores. Este libro es también, en ese sentido, una muestra palpable de agradecimiento a todos ellos, a su magisterio y amistad. A la vez, la decisión de no alterar en profundidad los ensayos originales permitirá al lector comprobar, por una parte, la evolución de algunos matices en las líneas maestras de la argumentación a lo largo del tiempo. Por otra, y a

medida que mi reflexión se ha hecho más profunda, consciente, erudita e informada por numerosas lecturas, experiencias y conversaciones, tal decisión constata la ratificación de un puñado de puntos de vista. De ahí que algunos razonamientos resulten un tanto reiterativos si se lee el libro en conjunto.

Sin embargo, es ésta una consecuencia inherente al intento de ofrecer de manera orgánica un contenido sin duda alguna misceláneo —a pesar de su temática unitaria —, dado que este libro no fue concebido como una monografía, y que el lapso de tiempo que lo ha visto crecer es demasiado holgado como para ocultar tales incompatibilidades de tono. A pesar de ese inconveniente, la reiteración no me preocupa a condición de que el contenido se comprenda bien, pues algunas de las claves que, a mi juicio, dan razón de la profunda novedad literaria que encierra la obra de Tolkien, y de su extraordinaria aceptación entre tantos lectores de todo el mundo, laten bajo el humus de la inspiración lingüística que alumbró el universo mitológico tolkieniano, amén del diminuto y despreocupado reino de Egidio, el Wooton Mayor del Herrero y su País de Fantasía, la beatífica comarca de Niggle y Parish, o la Luna y el profundo Mar visitados por Roverandom.

Por otro lado, las constantes estéticas peculiares de la invención literaria de Tolkien —es decir, la presencia de una personal y sugerente metafísica del Arte y la Belleza—, no son explicables solamente a partir del indudable atractivo temático y argumental, si se quiere, de las historias singulares. Ofrezco aquí, por tanto, reflexiones que puedan iluminar algunas de las misteriosas razones que trazan la escarpada pero andadera senda por la que avanzan nuestros gustos artísticos, cuando los confrontamos con los *Inklings* y sus originales ideas literarias y filosóficas, en sentido amplio.

Para mí, la hora de esa interesante vivencia intelectual —la constatación de que el pensamiento propio no se estanca, a menos que uno así lo decida por acción u omisión— se produjo a medida que releía y revisaba concienzudamente los capítulos para entregar el texto lo más libre de erratas posible al editor. Sí he llevado a cabo una severa unificación de los criterios formales a la hora de citar a pie de página; pero poco más. Me ha llamado la atención comprobar que algunas de mis intuiciones iniciales no han hecho sino quedar confirmadas con el paso de los años. Quizá la más interesante sea la convicción —en 1994 se trataba tan sólo de un atisbo, de una vaga sospecha, corroborada por mi maestro, el Prof. Dr. José Miguel Odero— sobre el valor constitutivo de la esencia metafórica del lenguaje en la creación literaria tolkieniana —que el autor llama «subcreación»—, así como de la potencialidad de los idiomas inventados como vehículos de verosimilitud y, más allá, como causa instrumental para provocar «creencia secundaria».

Los lenguajes inventados por Tolkien se convierten, así, en literales *hallazgos* de una verdad literaria en la que hunde sus raíces la «aplicabilidad» de los relatos a la experiencia y libertad del lector, a la vez que el tapiz literario queda tejido a partir del entrelazamiento de complejas hebras de coherencia histórica, y no sólo argumental,

pacientemente elaboradas a partir de criterios eufónicos, y de la consideración del lenguaje como eco poético de un canto musical primigenio, de un logos polisémico, pleno de significado, y actualizado sin cesar en los relatos singulares. La presencia viva y actual en el frasco de Galadriel, de la gesta de Beren y Lúthien y del viaje intercesor de Eärendil, y la toma de conciencia de Sam Gamyi de pertenecer al mismo *continuum* histórico —que se extiende desde el amanecer de Arda hasta los Puertos Grises, y más allá—, es un ejemplo evidente de lo que digo; uno entre muchos.

Lamento que sea éste un aspecto pobremente entendido y nada valorado por cierta crítica literaria profesional, que sigue empeñada en colocar a Tolkien en el nada adecuado estante de los libros juveniles, y de la «fantasía», género al que se otorga —al que el *establishment* literario ha otorgado— la automática consideración peyorativa que merecería una literatura supuestamente menor. La elaboración de esos cómodos compartimentos estancos en los que colocar las obras literarias —o las de cualquier otro arte—, suele proceder de criterios más o menos funcionales, que se fijan tan sólo en lo argumental, en los aspectos superficiales de la estructura narrativa y de los personajes, cuando no en modas y puntos de vista coyunturales, o en juicios meramente sociológicos. Se intenta dar, así, una explicación simple al molesto y complejo convidado de piedra en que se ha convertido el Profesor Tolkien, cuando lo que requiere la comprensión de la obra de este autor es una atenta mirada a ciertas claves poéticas, filosóficas y estéticas, y a un corpus textual que exige del estudioso un hondo conocimiento de la tradición literaria occidental.[1]

A lo largo de estos años he llegado al convencimiento de que, para entender en su plenitud la restauración y renovación que supone la mitología tolkieniana en la historia de la literatura, hay que estar mucho más profundamente familiarizado con Platón y los neoplatónicos, con Aristóteles, Dionisio Areopagita, Giambattista Vico, Hans Urs von Balthasar y la hermenéutica de Gadamer; con Homero, Apolonio de Rodas y Chrétien de Troyes; con *Sagas* y *Eddas*, *Beowulf*, la *Divina Comedia* y Chaucer; o con los románticos, los trascendentalistas norteamericanos de Concord y los poetas de la Generación Perdida, que con los relatos de *Dragonlance*, los cuentos de Ursula K. LeGuin o las aventuras que acontecen entre los muros de Hogwarts.

En el mundo académico español —y se trata de una carencia más o menos generalizable al ámbito universitario occidental— aún faltan muchos años para que los estragos causados por ciertas, ¿cómo llamarlas?, escuelas de pensamiento, dejen sitio a una manera de acercarse a algunos autores sin esas empobrecedoras y ridículas anteojeras que constituyen siempre los prejuicios. Todavía estamos muy lejos de que el aprecio que merece un autor como Tolkien, que ha llevado a cabo una profunda actualización de la epopeya tal y como la entendieron Hesíodo, Virgilio, el propio John Milton en su *Paradise Lost*, o George MacDonald, se traduzca en una presencia estable en planes de estudio y cursos especializados. Tal atención permitiría, además, recolocar a Tolkien en otra estantería distinta de la de «fantasía» —caso de que un

inexplicable y repentino *horror vacui* nos impeliese a ocupar todos los anaqueles—, e incluso repensar el concepto mismo de «lo fantástico», a día de hoy primo hermano de la ciencia-ficción y el terror. Ahí es nada.

Para personas de la incontestable erudición de Harold Bloom, por poner sólo un (triste) ejemplo entre muchos, lo único interesante que salió de la pluma de Tolkien es, quizá, *El hobbit*, donde al menos es posible encontrar cierto sentido del humor… Existe, incluso, algún que otro experto en *tolkieniana* que aún sostiene que el vínculo que enlaza a Tolkien con el pasado es, exclusivamente, la tradición mitológica del ámbito anglo-germánico, y que no hay vestigios de los mitos clásicos en el material que constituye el corpus contenido, *lato sensu*, en el «Silmarillion», también llamado por el autor *El Libro de los Cuentos Perdidos*. Para otros, en fin, la revisión de la tradición romántica llevada a cabo por John Ronald Tolkien es meramente anecdótica o tópica. Ciertamente, a uno le da a veces por pensar si estamos hablando del mismo autor y de los mismos libros.

Esta razón ha sido la causa principal de que me animase a responder afirmativamente a la amable invitación que recibí de mi amigo, el profesor Martin Simonson —él mismo un experto de primera fila en los estudios sobre Tolkien, especialmente en el campo de la Literatura Comparada—, para inaugurar la *colección Inklinga* con este volumen. Vaya por delante mi agradecimiento a él por esta ocasión que se me brinda de acceder a un público amplio y afín en cuanto a las preferencias literarias que compartimos. Los ensayos contenidos en este libro ofrecen una visión panorámica de la *poética* de los *Inklings*; es decir, de su teoría literaria, si es que cabe hablar de algo tan orgánico en un grupo unido por estrechos lazos de camaradería y amistad, pero heterogéneo en cuanto a los gustos y la formación erudita de sus miembros. Como es lógico, me he centrado sobre todo en Tolkien, pues ni siquiera Clive Staples Lewis, su gran amigo y el otro *inkling* que aunó en su quehacer el ensayo académico y la subcreación, fue capaz de alumbrar un mundo imaginario tan vasto como atractivo desde el punto de vista de su engarce con la tradición literaria a la que antes me referí y, a la vez, tan renovador en lo concerniente a los planteamientos y logros de la epopeya, la gesta y el romance heroico, o de la crónica medieval. Espero publicar, en años por venir, un libro análogo a éste en el que reunir mis investigaciones sobre *Jack*, como llamaban sus colegas *inklings* a C. S. Lewis.

Otro de los desencadenantes de este libro ha sido la repetida demanda de que he sido objeto por parte de numerosas personas que, en reuniones esporádicas, en conferencias, charlas y clases, me han pedido referencia bibliográfica de mis escritos. Una editorial como *Portal* permite un acceso directo del lector verdaderamente interesado a los libros que dan respuesta a sus inquietudes de saber más, frente al demasiado habitual desinterés por parte de editoriales más grandes en el ámbito del ensayo en lengua española, por libros que no presentan, al menos *a priori*, perspectivas de venta rápida, segura y relativamente fácil, amén de abundante. El capitalismo neoliberal, lo sabemos, es enemigo de las incertidumbres, por pequeñas

que éstas sean. La evolución de la sociedad digital apunta, sin embargo, hada un proceso en el que el propio atractivo de la oferta será el desencadenante de un mercado cultural hecho a la carta, con las ventajas y los inconvenientes que ese proceso conlleva; por ejemplo, el de una posible atomización estanca de los saberes. De todos modos, pensamos que vale la pena correr ese riesgo, y dejar que sea el lector, especializado o no, quien elija, a mayor gloria de la libertad y el conocimiento.

Unas breves consideraciones en torno al título de este volumen. Mi objetivo es que, una vez concluida su lectura, el lector alcance una comprensión profunda de la intrínseca relación que existe para John Ronald Tolkien entre el arte narrativo —la *mitopoeia*, es decir, la construcción de relatos bellos y verosímiles, o «subcreación»— y el diseño artístico global que le sirve de engarce y aglutinador estilístico, temático y, en definitiva, creativo —la *mitología*—. Ambas nociones son, en la poética tolkieniana, conceptos correlativos. Más aun, para el Profesor de Oxford se trata de actividades inseparables desde una perspectiva estética. En el proceso de creación del universo tolkieniano, la composición de las historias avanzó siempre de la mano de la invención lingüística, pues en el progresivo descubrimiento de nuevas maneras de nombrar la realidad desde la atalaya del mito, se convertía el escritor en subcreador, en *mitólogo* en sentido literal: en imagen del designio creador de Dios, que decidió que el Logos irrumpiese amorosamente en el Tiempo y, así, en la Historia. De modo análogo, el subcreador da existencia imaginaria a un logos arcano, no sólo por medio de la concatenación de historias, sino a través y desde la vinculación de los relatos en un todo unitario. La *mitopoeia* deviene, así, causa instrumental de la *mitología*, vehículo expresivo de la idea artística primigenia. Lo «lógico» del «mito» es revelado progresivamente por medio de la actividad poética: de la *poíesis*, en el sentido aristotélico.

Finalmente, permítaseme dar razón de la estructura de este libro. Los contenidos aparecen distribuidos en cuatro bloques generales. He procedido de lo más remoto, básico y aparentemente sencillo, hasta lo más actual, si nos atenemos a un criterio meramente cronológico: la adaptación al cine de algunas obras de Tolkien y Lewis, clara señal de la palpable carestía de ideas de que adolece Hollywood desde hace casi veinte años, y regalo caído del cielo para una estirpe de guionistas y productores cada vez más perezosos. Dentro de cada bloque, los capítulos han sido distribuidos siguiendo un criterio más acorde con el contenido, es decir, con la línea evolutiva de la argumentación, que con el orden temporal en que fueron concebidos y escritos. Como ya dije, me interesa más que el lector capte y entienda la matización progresiva que ha permitido a ciertas intuiciones convertirse en convicciones, que la mera yuxtaposición de textos que, amontonados, contribuirían antes, quizá, a la confusión que al entendimiento profundo de la poética tolkieniana.

Hice referencia más arriba a que este volumen inaugura la *colección Inklinga*, serie que dedicaremos, Dios mediante, al estudio apreciativo y atento de la obra de cuatro ilustres *Inklings*: Tolkien, Lewis, Owen Barfield y Charles Williams. Sin

embargo, también tendrán cabida en ella otros autores colindantes en cuanto al mundo intelectual y estético que todos ellos frecuentaron: Gilbert Keith Chesterton, George MacDonald, William Morris o E. R. Eddison, entre otros. Espero que esta colección despierte el interés que estos autores merecen, dé respuesta a las inquietudes intelectuales de muchos, y responda a las expectativas y preguntas de fondo que tantos otros albergan.

Respecto de este primer volumen, sólo me queda desear que algunas de esas preguntas queden clarificadas a lo largo de las páginas que siguen para todos aquellos que, al leer a Tolkien, meditan quedamente y en silencio sobre las causas últimas, literarias y estéticas, de que la belleza áspera que se oculta en Moría, y que nos embelesa, haga sin embargo que ansiemos contemplar de nuevo la luz del sol; de que la nostalgia que habita tras las murallas de Nargothrond y Gondolin esté colmada de melancolía, y de esa misteriosa mezcla de alegría y lágrimas que es señal de la verdadera felicidad; de que sintamos una sana envidia al descubrir la lealtad inquebrantable y feroz de los Jinetes de la Marca, atados por un juramento antiguo, pero sentido en el alma como un vínculo forjado a sangre y fuego, y ajeno a todo tipo de recompensa que no sea la de llegar al final de la vida siendo digno de una endecha; pero también sobre las raíces existenciales de la tragedia que se oculta en las mazmorras de Morgoth, henchidas de soledad; de la sencilla felicidad que se extiende a lo largo y ancho del Pequeño Reino de Egidio; e, incluso, del optimismo bonachón pero tremendamente audaz y generoso cuando es puesto a prueba, que tiene su sede en las despensas de Bolsón Cerrado, Los Gamos y Bree.

Eduardo Segura
Granada, 22 de septiembre de 2008

«Nos autem sumus quasi nanos gigantium humeris insidenes»
Bernardo de Chartres, s. XII

A mi familia
A mis maestros
A mis amigos

PARTE I
CUENTOS (¿DE HADAS?)

EN LA TRADICIÓN literaria inglesa, el concepto de *fairy tale* —literalmente, *cuento de hadas*— goza de una reputación que, como sucede en otras tradiciones, no ha podido escapar a la mirada displicente, peyorativa y burlona con que la modernidad se ha acercado a casi todo lo relacionado con el folclore. *Folklore*, término que podría ser traducido, *lato sensu*, como *sabiduría popular*; ese acerbo de conocimientos enraizados en la experiencia y la tradición inveterada de siglos, es palabra sospechosa en determinados mentideros, y no goza de buena fama entre cierta crítica literaria. Hace casi una centuria que Chesterton se lamentaba de que las canciones y cuentos que narraban las abuelas hubieran sido arrinconados en el desván, como cosas inservibles, inútiles una vez pasada esa necesaria pero molesta edad que llamamos infancia. En *Sobre los cuentos de hadas* —lectura inexcusable si se quiere entender en profundidad el objeto de las páginas que siguen—, Tolkien se expresaba de modo análogo. Y ambos, en su constructivo lamento, criticaron la soberbia del entendimiento humano, incapaz tantas veces de atisbar la profunda y atávica sabiduría que se manifiesta, generación tras generación, en las narraciones populares, acrisolada muestra de las cosas que no cambian, de la perenne validez de la verdad.

La Ilustración, recogiendo con indudable ceguera el testigo del empirismo, nos ha dejado esa triste herencia que consiste en mirar por encima del hombro todo aquello que dejamos atrás —cronológicamente atrás— a medida que nos hacemos viejos. La fatuidad de una razón que fue entronizada como la nueva diosa a la que ofrecer sacrificios —empezando por la víctima más a mano, el sentido común, a menudo la más razonable de las razones—, convirtió en criterio de verdad tan sólo aquello que fuese demostrable por métodos empíricos. Todo lo que caía fuera de esa prueba de *limpieza de sangre*, por decirlo de algún modo, era automáticamente tildado de superchería, de entelequia sospechosa de mantener a la humanidad lejos del paraíso terrenal al que, de manera incontenible, se llegaría de la mano del progreso y la ciencia. En efecto, cada ideología tiene sus propias inquisiciones, y también sus propias y terribles frustraciones.

Este proceso histórico y sus condicionantes filosóficos e ideológicos, que ahora podemos mirar con cierta condescendencia, como quien contempla los juegos bruscos y hasta cierto punto inconscientes de los adolescentes, podrían ser incluso objeto de sarcasmo, si no fuera por el triste legado que la Historia ha tenido que soportar en el pasado siglo. Desde el *Titanic* a la crisis de los misiles, desde la Gran Guerra a la catástrofe humana en las Torres Gemelas, la constatación trágicamente renovada de una humanidad que confía sólo en el poder de la técnica debería haber dejado cierto poso de sapiencia en nosotros. Pero la razón es orgullosa. Tiende a conseguir sus

propios fines de modo autónomo, y no aprende de sus traspiés aun cuando —paradójicamente— el método científico está basado, precisamente, en la corrección de los errores en cada experimento, tomando como referencia el fracaso de la prueba inmediatamente anterior. Así somos.

Esta perspectiva histórica y antropológica no está de más en la introducción a este primer bloque de ensayos, que se centran en la reflexión que Tolkien y Chesterton llevaron a cabo acerca de los cuentos. Las hadas, como dejó escrito Tolkien, no son elementos necesarios del decorado. Es más, para él era mejor que no estuvieran en la vecindad si lo que se quería era construir un relato verdaderamente atractivo y creíble. Los cuentos, para estos dos autores, han sido, son y serán medios privilegiados para acceder a la verdad profunda del mundo y del ser humana Leer tales relatos es medio para crecer en sabiduría. No es el único, pero sí es importante. El lugar destacado que ocupan los cuentos en el menú de que disponemos para aprender a vivir en este mundo, se corresponde con la necesidad de preservar la mirada inocente de los años iniciales.

Saber mirar se traduce habitualmente en saber amar, y lo que los cuentos ayudan a prevenir es la aparición de esa torpe y engreída miopía que impide contemplar la realidad, y asombrarse. Porque el asombro es —debería ser— la actitud adecuada, justa, del hombre ante el mundo. Cuando nos acostumbramos al milagro, el milagro desaparece de nuestra vista, del horizonte de la esperanza. Y, así, la vida se convierte en rutina ramplona y aburrida, en mero espejismo. Sólo una mirada renacida, hecha nueva desde la raíz, hace a la persona capaz de acceder a la verdad del mundo; a una verdad que es, en sentido literal, sobrenatural. Naturalmente sobrenatural.

CAPÍTULO 1
LECTOR Y DESTINATARIO EN LA POÉTICA DE TOLKIEN

HACIA UNA CONEXIÓN ENTRE REALIDAD Y MUNDOS POSIBLES[2]

LA DISTINCIÓN CONCEPTUAL entre *lector* y *destinatario* es útil y necesaria en la investigación teórica sobre la literatura infantil y juvenil. En la poética de J. R. R. Tolkien, expuesta de manera intuitiva en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, se encuentra una esclarecedora reflexión sobre ambas nociones. La concepción tolkieniana del cuento de hadas como peculiar género literario, ilumina algunos aspectos del concepto de *niño* y su relación con la literatura. En las páginas que siguen me propongo llevar a cabo un análisis de ciertas características narrativas de *El hobbit* y *El Señor de los Anillos*, y la conexión entre la teoría y la práctica creativa que Tolkien ejemplifica.

J. R. R. Tolkien: bosquejo biográfico

Hablar sobre John Ronald Reuel Tolkien de una manera breve e ilustrativa para el propósito de estas páginas, tiene algo de reto imposible. Quizá lo más sensato sea remitir a los lectores a la excelente obra de Humphrey Carpenter. J. R. R. *Tolkien. Una biografía?*[3] En ese libro se encuentran algunas de las claves interpretativas de un caso único en la literatura: el del creador de una mitología en pleno siglo XX.

La obra y la vida de Tolkien se relacionan mutuamente como un juego visual entre dos espejos: leer sus libros ayuda a descubrir matices de su existencia, de la misma forma que conocer sus ochenta y un años de vida ilumina los rincones oscuros de la Tierra Media. El niño que nació en Sudáfrica en 1892, espacio cuyo recuerdo estuvo unido a sus sentimientos de una manera profundamente afectiva, pronto encontró en las *Midlands* inglesas el lugar donde su sensibilidad pudo despertar al amor por la naturaleza, el placer por la vida tranquila y la contemplación del tiempo como un inexorable juez y ejecutor de la belleza terrena, esencialmente pasajera.

Tolkien, erudito y escritor

Los acontecimientos de su niñez marcarán el rumbo de su existencia para siempre. Pero corremos el riesgo de buscar en este esbozo de su vida la correspondencia exacta entre cada hecho vital y la obra de un artista. La libertad creadora se encarga siempre de transfigurar la realidad vivida. Tolkien solía afirmar que su obra creció a

la sombra de las cosas que se cuentan; que el humus de su imaginación era, esencialmente, lingüístico. Dejar de lado esta consideración me parece condenar al fracaso cualquier intento comprensivo, incluso antes de comenzar el acercamiento a la obra de nuestro autor. Tolkien era, ante todo y sobre todo, escritor. Fue, de modo más preciso, un *filólogo* en el sentido más literalmente etimológico del término: *amaba* las palabras, su sonido, sus formas, que le evocaban enteros mundos míticos. En su quehacer como escritor, lo primero que concibió fueron los distintos idiomas; y sólo después creó las razas y pueblos que habrían de hablar esos idiomas.

La creación de civilizaciones enteras que llevó a cabo, posee una coherencia que sólo alguien que conozca profundamente el lenguaje —C. S. Lewis, su gran amigo, dijo de él que «había estado dentro del lenguaje»— y al ser humano, puede conseguir. Cada uno de sus personajes piensa, habla y actúa de acuerdo con las coordenadas de su microcosmos, dentro del *mundo secundario* creado por Tolkien, la Tierra Media. Esta inusitada coherencia que posee cada personaje, es otro de los elementos que colaboran para que se produzca afectiva y efectivamente la «voluntaria suspensión de la incredulidad» a la que se somete el lector de una obra literaria. Tolkien el hombre se entiende desde Tolkien el erudito en literatura anglosajona; y la síntesis de ambas realidades —a pesar de la simplificación que esto supone— nos pone ante los ojos al Tolkien escritor: el creador de un mundo completo, imaginario pero real.

Tolkien esencialmente artista

Su forma de ver el mundo era la del artista: poseía la *mirada transfiguradora* del creador que, al trascender la inmediatez de las cosas, las transforma. Afirmaba que su manera de explicarse mejor era mediante mitos, en el sentido de la *narratio*, del cuento. El mito tiene la virtud de ser una búsqueda de la verdad a través de la ejemplificación de situaciones reales en contextos que no lo son; pero que podrían serlo. Para eso es imprescindible que la obra de arte tenga una coherencia interna absoluta: cualquier fisura puede romper el hechizo. Y lograr esa coherencia en una obra como la de Tolkien que, considerada en su conjunto —y así ha de ser analizada —, suma varios miles de páginas, es una tarea cuando menos titánica.

Este hombre escribía únicamente para sí mismo,[4] sin importarle lo más mínimo la crítica. La relación del verdadero artista con el mundo es imperiosamente creadora y celosamente despreocupada de las opiniones ajenas. La *mitopoeia*, el proceso de creación literaria, es camino de conocimiento propio, de *epistéme*: el escritor escribe sobre todo *para saber*. En esta perspectiva resulta iluminadora la publicación, hace unos años, de un libro que recoge la producción pictórica completa de Tolkien.[5]

Hombre optimista, profundamente católico y, por ello, lleno de un realismo vital a la hora de observar los hechos y las personas, no esperaba demasiado de esta vida. Había visto de cerca la muerte, muy pronto en su familia y poco después, durante la

Primera Guerra Mundial, en sus amigos, muchos de ellos muertos en las trincheras. El hombre que regresó a Oxford en 1918 había aprendido de manera despiadada que las cosas de esta vida son livianas, que están condenadas a pasar. Profundos temas relacionados con estos aspectos de la vida humana, como el ansia de pervivencia, el amor a las obras creadas por uno mismo y el afán de poseerlas, así como sus consecuencias, aparecen en forma de mitos literarios sobre todo en *El Silmarillion*, obra que comenzó a escribir en su convalecencia durante la Gran Guerra (*circa* 1916), y que no concluyó. La forma actual del libro no es sino la ordenación de montones de anotaciones e incluso de distintas versiones de un mismo episodio, llevada a cabo por su hijo Christopher.

Llegados a este punto quiero llamar la atención sobre la importancia de algunas de sus obras que suelen quedar relegadas a un segundo plano, algo que el propio Tolkien no aprobaba del todo. Nuestro autor es conocido principalmente por ser el autor de *El Señor de los Anillos*. Pero las claves para comprenderlo de manera global no están de modo completo en esa obra, que tiene sin duda la ventaja de ser unitaria y de haber sufrido la criba del autor durante más de doce años, los que median entre 1937 y 1949. Obras como *Hoja, de Niggle, El herrero de Wooton Major*; así como *El Silmarillion* —en especial el poema de la gesta de Beren y Lúthien— y la versión del poema de Túrin Turambar que aparece en *Los Cuentos Inconclusos* —llena de un dramatismo superior incluso al que se contiene en la versión publicada en *El Silmarillion*— dan una perspectiva profunda y completa de los temas que preocupaban a Tolkien como creador y como hombre: la muerte, el paso del tiempo, el quehacer del artista y la pervivencia de su obra, la codicia, la Caída original, el poder, la destrucción del paisaje por un mal entendido progreso industrial, la libertad y la responsabilidad personales, la humildad como vehículo para la redención, la nostalgia; o la fantasía y la magia como capacidad de crear belleza. Desde esta perspectiva temática cabe tomar a Tolkien como paradigma de una cierta hermenéutica de la literatura de ficción, y su intrínseca relación con la realidad social, cultural, etcétera.[6]

La importancia de la Historia es otra de las coordenadas desde las que entender a Tolkien; el hombre concebido no como un Robinson Crusoe, sino como un ser consciente de su papel en la concreta historia que debe construir, y consecuente con el pasado que le contempla y que condiciona y posibilita su actuación libre. De ahí la minuciosidad con que el autor elaboraba los *aparejos de historicidad* con que viste sus obras: tablas cronológicas y genealogías completas; el simulacro de parecer él mismo un receptor de anales de tiempos pasados, a modo de un historiador y filólogo que ha tenido acceso a fondos documentales de otras épocas, etcétera.

Y así llegamos a otro aspecto interesante de la concepción tolkieniana de la literatura: su necesidad de situarse en un tiempo diferente; a saber, el *time-travel* desde este nuestro mundo. El alejamiento temporal da a la obra completa una consistencia en la que se mezcla el atractivo de una atmósfera mágica con el ansia de

un paraíso perdido, un mundo que es el nuestro transfigurado, como señalé antes. Tolkien intentó la redacción de novelas situadas en la época actual, y desistió. Hay que entender que la fascinación que Tolkien sentía por el mundo descrito en poemas anglosajones y tardomedievales, condicionaba de alguna manera su manera de narrar, en el fondo y en la forma: usaba un lenguaje arcaizante, y los temas tratados llevaban la marca de una forma de ver el mundo según cánones que están fuera del tiempo concreto, del aquí y el ahora.

Hacia una poética tolkieniana de la «literatura de ficción»

Desde que nuestro autor se acercó por vez primera a los clásicos de la literatura inglesa, sintió una profunda antipatía por la alegoría. Este modelo narrativo implicaba la imposición al lector de un código interpretativo por parte del autor. Tolkien prefería que fuese la libertad del receptor la que *aplicase* el o los sentidos de la obra a su propia manera de ver la obra y el mundo.

La consecuencia última de este planteamiento es, podríamos pensar, que se pueden hacer tantas interpretaciones de Tolkien cuantas lecturas se realicen de sus obras. Esto es cierto sólo en parte. Existen documentos de sobra, y en especial su epistolario,[7] para demostrar que hay interpretaciones de la obra de Tolkien que resultan gratuitas y hasta ofensivas a la intención del autor. Muchas de sus cartas están dedicadas a aclarar algunas de esas explicaciones erróneas. Sin duda, la interpretación alegórica supone una simplificación, al establecer una equivalencia estrecha entre cada elemento literario y su correspondiente real. Por ejemplo, los personajes de sus obras no son arquetipos de modelos humanos, sino que contienen en sí *elementos de humanidad, y* responden en cada caso a los estímulos externos del modo que cabe esperar de ellos *en las coordenadas que el autor ha trabado* desde el principio. Por eso, lo que defiendo es la interpretación de Tolkien desde Tolkien, atendiendo en cada caso a lo que los textos nos dicen, y a lo que Tolkien dice de ellos.

Calidad literaria y pervivencia de la obra de arte

Otro aspecto que quiero abordar es el del éxito de la obra de nuestro autor. ¿Responde a ser un impresionante despliegue de imaginación —lo es—, o se apoya por el contrario en la enorme calidad literaria que acrisola? ¿Acaso las dos cosas? Quizá conceder esto sea lo más justo. La obra literaria de Tolkien *entretiene*, porque además es ésa su finalidad primordial, como la de todo libro bien escrito. Pero no podemos perder de vista que una obra literaria precisa para perdurar de la *calidad* intrínseca: debe estar bien construida y bien narrada. Ambos aspectos se dan cita en la obra del

profesor Tolkien.

La magia del adjetivo

> La mente que pensó ligero, pesado, gris, dorado, inmóvil, veloz, concibió también la magia capaz de volver ligeras y aptas para volar cosas pesadas, capaz de transformar el plomo gris en oro dorado, la roca inmóvil en agua veloz […]. Si podemos distinguir lo verde de la hierba, lo azul del cielo, lo rojo de la sangre, tenemos ya el poder de un mago. Podemos extender un horrible color verde sobre el rostro de un hombre, engendrando un horror; podemos hacer germinar bosques de hojas plateadas y atribuir a los corderos vellones de oro; podemos poner fuego ardiente en el vientre gélido del gusano.[8]

Estas líneas dan la clave para entender el quehacer de Tolkien como mago del lenguaje. El autor fue capaz de crear mundos completos con la varita mágica del adjetivo: transformando la realidad de todos los días a fuerza de verla con los ojos asombrados de los primeros pobladores de la tierra; poniendo en juego la capacidad de quedar asombrados de nuevo por lo de todos los días.

Tolkien y los cuentos de hadas como peculiar género literario

Tolkien escribió un mito literario. Su modelo de literatura de ficción era lo que llamamos «cuento de hadas», aunque sin el sentido peyorativo que muchas veces acompaña al termina El cuento de hadas no es para Tolkien una *cosa de niños*. Al contrario, como quedó explicado más arriba, escribir —y leer— son tareas muy relacionadas con la adquisición de sabiduría. Leemos con encanto (*enchantment*) y asombro (*astonishment*) los buenos cuentos de hadas. Tales cualidades están presentes en el ánimo de cualquiera que se acerca con sencillez a una historia. En eso sí coincide el destinatario del cuento de hadas con el niño, entendido éste como un ser que, sobre todo, quiere *saber*:[9]

¿Cómo elabora Tolkien un cuento de hadas? Otorgando verosimilitud a lo que no es real, pero que toma su apariencia de realidad del mundo cotidiano. Él lo llamaba *subcrear*. La subcreación es la puesta en escena de un *mundo secundario* que no existe del modo como existe el mundo real o *primario*, pero que es deseable, reconocible y, si está bien construido, creíble. Ninguna de estas cualidades puede faltar, porque entonces el hechizo se quiebra y el Arte fracasa. Los elementos del cuento deben estar tomados del mundo real (*Primary World*), y sublimados en una historia que debe proporcionar sobre todo *evasión*, *recuperación y consuelo*. Analicemos brevemente estas nociones tolkienianas.

Evasión, que no es mero escapismo de la realidad. El buen lector de cuentos de

hadas debe saber distinguir perfectamente entre mundo real e imaginario. La evasión sólo es liberadora si va unida a la *recuperación* de lo que se ve todos los días, con ojos distintos. Si no, se queda en artificio, en juego de manos: sirve para que la imaginación vuele, pero sin objetivo ni rumbo. No ayuda a saber más, sino a escapar de lo cotidiano y aburrido: es huida de las obligaciones, inmovilidad, marcha atrás.

Evasión y recuperación dan como resultado el *consuelo*: la purificación de tantas cosas «más tenebrosas y terribles […] que el ruido, la pestilencia, la insensibilidad y la extravagancia de los motores de combustión interna. Está el hambre, la sed, la pobreza, el sufrimiento, la tristeza, la injusticia y la muerte». Así lo explica Tolkien en el ensayo citado antes (p. 81). Los cuentos de hadas satisfacen en cierta medida esos anhelos de un mundo mejor, distinto. Mientras estás dentro de ellos, todo eso puede ocurrir. Y se aviva la esperanza de que, si ese deseo está en el corazón, de algún modo ha llegado allí. Chesterton decía que, si hay magia —y el mundo es mágico ciertamente—, es que hay un Mago. Tolkien empleaba una imagen semejante, diciendo que si la Historia es narración, entonces debe haber un Narrador.

Pero el cuento de hadas tiene que satisfacer sobre todo la mayor de las ansias: la *Gran Evasión*, la evasión de la muerte. *Hoja, de Niggle* es la reflexión de Tolkien en forma de cuento —no podía ser de otro modo—, entre otras cosas, sobre el afán del hombre por escapar a la muerte, por pervivir incluso más allá de las fronteras del Tiempo.[10] En los cuentos de hadas de Tolkien los personajes no escapan a la muerte. De hecho, la muerte es el *don* que los hombres reciben de Eru-Ilúvatar, y que los elfos envidian.[11]

¿Y qué decir del final feliz? Evidentemente los cuentos de Tolkien no lo tienen. Los de sus relatos son finales nostálgicos, cargados de realidad, coherentes con la evolución interna de la obra. Pero no felices, en el sentido tradicional de la palabra. Son como tienen que ser, como en el mundo real suelen acontecer los finales de casos así. Tolkien llamaba al final feliz del cuento, *eucatástrofe*: el giro inesperado de los acontecimientos cuando todo parece haber llegado al límite, y hasta la esperanza amenaza con desvanecerse; el momento en que la varita mágica del narrador despliega ante los ojos del lector el as oculto —aunque coherente— en la manga, que da nuevo sentido a la historia e inunda de un gozo profundo a quien estaba a punto de zozobrar.

Aplicabilidad: Tolkien y cada lector, o *El Espejo de Galadriel*

En páginas anteriores he abordado el modo en que se establece la corriente de simpatía entre el lector y la obra. Es necesario un plano coincidente entre la narración y su mensaje, y el receptor.

Y a eso llamamos *aplicabilidad* en la terminología de Tolkien. Las obras de Tolkien le sugerirán a cada lector distintas cosas, dependiendo de su propia

experiencia vital. Se reconocerá o no en ellas, y en esa misma medida se identificará con personajes, situaciones, etcétera. Y como la aplicabilidad se apoya en la libertad del lector, es posible que un mismo pasaje diga cosas distintas en diferentes situaciones existenciales. La aplicabilidad es dinámica; la alegoría, estática. Veámoslo con un texto tomado de *El Señor de los Anillos*. Dice Galadriel a la pregunta de Frodo «¿Qué buscaremos y qué veremos?»:

> —Puedo ordenarle al Espejo que revele muchas cosas —respondió ella— y a algunos puedo mostrarles lo que desean ver. Pero el Espejo muestra también cosas que no se le piden, y éstas son a menudo más extrañas y más provechosas que aquéllas que deseamos ver. Lo que verás, si dejas en libertad al espejo, no puedo decirlo. Pues muestra cosas que fueron, y cosas que son, y cosas que quizá serán. Pero lo que ve, ni siquiera el más sabio puede decirlo. ¿Deseas mirar? […]. Recuerda que el Espejo muestra muchas cosas, y que algunas no han ocurrido aún. Algunas no ocurrirán nunca, a no ser que quienes miran las visiones se aparten del camino que lleva a prevenirlas. *El Espejo es peligroso como guía de conducta.*[12]

Este fragmento es el colofón adecuado a lo que se ha venido diciendo en los últimos párrafos. Cada uno encuentra en la lectura de los buenos cuentos de hadas, narraciones acrisoladas por la sabiduría y el paso de los años, que tienen la consistencia de la Historia y la experiencia, lo que cada cual lleva consigo —mucho o poco—, dentro de sí. Parece, no obstante, que el Espejo de Tolkien contiene muchas de las visiones que *no son*, pero que muchos sabemos *llegarán a ser*. Y, mientras tanto, lo deseamos con todas nuestras fuerzas. Como los Niños.

CAPÍTULO 2
TOLKIEN, CHESTERTON Y LOS CUENTOS DE HADAS[13]

LA COINCIDENCIA ENTRE los planteamientos poéticos de G. K. Chesterton y J. R. R. Tolkien parece hundir sus raíces en unos principios antropológicos comunes. Ambos autores reconocieron que las *fairy tales* configuraban un género literario en el que late una honda visión del hombre y del mundo. Aunque la obra literaria de Chesterton es muy distinta de la de Tolkien, la estética de éste se inspira en algunas intuiciones del ensayista inglés. Concretamente, el capítulo IV de *Ortodoxia* muestra la maduración de conceptos chestertonianos referentes al valor sapiencial de los cuentos, y sus conclusiones concuerdan con los principios expuestos por Tolkien en *Sobre los cuentos de hadas*, el ensayo que señala las claves para entender a fondo la poética tolkieniana.

Reseñando la obra de Andrew Lang, *The Violet Fairy Book*, Chesterton afirmó que, en su tarea compiladora, el autor «ha disfrutado [los cuentos de la abuela]; yo casi diría que los ha creído».[14] Chesterton establece así un paralelismo entre el gozo estético y la adquisición de conocimientos profundos a través de un *creer* literario. Ambos nacen de un mismo referente: bondad, verdad y belleza se dan juntamente en toda verdadera obra de arte. Para Chesterton, el secreto de la comprensión y aceptación del cuento de hadas radica —y lo veremos— en saber hacerse niño. Porque, como medio para adquirir sabiduría, el cuento satisface el *ansia de verdad* que acompaña al ser humano durante las primera etapas de su crecimiento, y siempre.

«Escuchar o marcharse a dormir»

Ese placer derivado de la lectura de los cuentos de hadas puede libremente crecer con el tiempo, o extinguirse; de manera que «quien escucha un cuento de hadas tiene dos posibilidades: o escuchar, o marcharse a dormir».[15] Tal afirmación no entra en juicios de valor sobre lo que sea mejor o peor literatura; tan sólo constata que la libertad del lector desempeña un papel esencial en el desarrollo de sus preferencias literarias. Al poner en juego el concepto de libertad, Chesterton sale al paso de cierta crítica que ha tildado peyorativamente de *cosas de niños* este tipo de literatura:

> De todas las formas de literatura, los cuentos de hadas dan la imagen más verdadera de la vida […]. La atmósfera de los cuentos tiene que ver con el embrujo oculto que vive en las cosas vulgares: el maíz, las piedras, los manzanos o el fuego.[16]

De las realidades naturales y que consideramos ordinarias, surge esa suerte de embrujo o *enchantment*. El encanto de los sucesos narrados en el cuento de hadas no

es el efecto de la inclusión en ellos de lo esotérico, cabalístico o preternatural, aunque sus personajes y paisajes sí lo sean. En verdad, si uno se detiene a analizarlo, las cosas que ocurren en *Faerie* no son extrañas porque en el País de Fantasía lo más natural es lo que solemos llamar prodigioso en nuestro mundo. Podríamos decir que el cuento de hadas, tal como lo entiende Chesterton, tiene su propia lógica interna: «En las *fairy tales* los portentos son lo ordinario e inevitable; son parte de la auténtica textura de la vida normal».[17] Los personajes de estas historias de fantasía, aunque se admiran (*astonish*) de lo que ocurre, no lo consideran extraño o fuera de lo normal, ya que consideran normal lo que está de acuerdo con las reglas de coherencia interna del relato.

La capacidad de asombro ante lo que sucede a nuestro alrededor es para Chesterton algo muy saludable.[18] Y lo es porque, por mucho que el hombre crezca, siempre será más joven que este maravilloso mundo donde vivimos. Así pues, la admiración es la actitud justa, adecuada, con la que el hombre debería situarse frente al mundo. Chesterton considera equivalentes el *astonishment* y la juventud de espíritu, porque tal juventud consiste en la saludable capacidad de poder quedar deslumbrados con cierta facilidad por cosas que la mayoría considera banales a fuerza de acostumbrarse a ellas como ordinarias.

El acierto en la selección de los cuentos para *The Violet Fairy Book* radica en el hecho de que Andrew Lang era —se había hecho— un niño. La capacidad de asombro que caracteriza a la infancia, identificada con un ansia de saber —con sed de verdad, con *filosofía* en su sentido etimológico— permite que parezcan naturales algunas realidades que la lógica adulta rechaza como sobrenaturales, anormales e imposibles en el mundo real. El niño, en este sentido de juventud espiritual —y no en el meramente fisiológico—, cree porque acepta sin reservas las reglas que el autor le propone como camino para llegar al conocimiento de la verdad (literaria) de la historia. Esa verdad literaria puede ser reflejo de verdades humanas profundas, normalmente de tipo ético.

Las grandes ideas morales de los cuentos

En este punto, Chesterton se plantea la cuestión central del ensayo: el gran error que supone imaginar que los cuentos de hadas son de suyo inmorales o amorales. Ciertamente, como obras de arte que son «no se acomodan a las trivialidades de cada código moral concreto»;[19] sin embargo, en ningún otro lugar como en los cuentos de hadas se pueden observar las líneas maestras de las leyes e ideales morales más elementales. Todas las acciones que podemos presenciar en *Faerie* tienen una trascendencia que alcanza el destino del mundo. Como ilustración de este aserto, destaca Chesterton tres grandes ideas morales, comunes a todos los cuentos de calidad literaria:

1. Que nada puede perderse: todo acto o toda esencia son inmortales, indestructibles, porque tienen un valor perenne tanto en el tiempo —poseen un alcance eterno— como en el espacio —sus consecuencias alcanzan a todos—. En este sentido, Tolkien señala, refiriéndose a *El Señor de los Anillos*:

   El verdadero tema para mí se centra en algo mucho más permanente y difícil: la Muerte y la Inmortalidad; el misterio del amor por el mundo de los corazones de una raza condenada a partir y aparentemente a perderlo; la angustia en los corazones de una raza condenada a no partir en tanto su entera historia no se haya completado.[20]

   No quiero decir con esto que *El Señor de los Anillos* sea un cuento de hadas, sino poner de manifiesto la conexión en el punto de vista de ambos autores respecto de la universalidad de las ideas morales recurrentes en los cuentos de hadas.[21]
2. Que amando algo podemos llegar a hacerlo hermoso. En los cuentos encontramos ese poder transformador del amor que nos previene frente a lo engañoso de las apariencias, y nos anima «a saludar con una sospecha divina y esperanzada todo lo que aparece al exterior como desagradable y repelente».[22]
3. La idea más importante contenida en las *fairy tales* es que nada es capaz de dañar al hombre a menos que él lo tema. La lucha contra lo que excede las fuerzas humanas es lo que ha puesto en marcha el mundo. «Porque el cuento de hadas es tan sólo la historia del Hombre mismo, a la vez el más débil y el más fuerte de los seres creados […]. La fuerza del hombre ha surgido enteramente del desprecio de la fuerza».[23] Eso le ha permitido enfrentarse a gigantescos poderes y hacer que el cuento de hadas que es la propia epopeya humana, echase a rodar.

J. R. R. Tolkien y las fairy tales

Antes he mostrado cómo para Chesterton la capacidad de asombro (*astonishmenl*), propia de los niños, sustenta la credibilidad y aceptación de los cuentos de hadas por parte del lector. Esta capacidad es aptitud para el conocimiento, ansia de saber y de verdad. Análoga concepción puede encontrarse en el ensayo de Tolkien *Sobre los cuentos de hadas* (1939), cuando el autor reflexiona acerca del concepto de *niño* en cuanto que receptor y destinatario principal de los cuentos.[24]

En primer lugar, el niño se muestra propicio a la credibilidad no sólo por lo maravilloso de la historia sino, simplemente, porque la historia que le cuenta cómo es la realidad ya le parece suficientemente maravillosa. La amplitud de la experiencia cognoscitiva del niño, por ser necesariamente limitada, le hace especialmente

susceptible de asombrarse ante lo que escucha o lee como real. Hay una etapa de maduración y toma de contacto con la realidad, en la que el niño no distingue los límites de lo fantástico porque *todo es mágico*, fruto de unas leyes cuya comprensión se le escapa. La aceptación de la literatura que se le ofrece está sometida al ideal de la verdad como meta del conocimiento. Para Tolkien, la validez de los cuentos se inserta en un contexto más amplio, epistemológico: el cuento de hadas es un medio para alcanzar la sabiduría. De ahí que cualquier niño tenga por los cuentos el mismo aprecio que el que siente hacia las ciencias naturales o la aritmética, o incluso mayor. El atractivo de los saberes radica en la verdad que transmiten, en su coherencia intrínseca. La belleza de las formas, el *envoltorio*, es secundario en este plano de la ciencia.

Pero nuestro autor va más allá incluso. En *Sobre los cuentos de hadas* la cuestión que se plantea de modo radical es: «¿Hay algún nexo *esencial* entre los niños y los cuentos de hadas? ¿Hay algún comentario que hacer, en caso de que un adulto llegue a leerlos?».[25] Tolkien piensa en las *fairy tales* como vehículo para la transmisión de un cierto tipo de verdad. De hecho, da por sentada esta relación cuando él mismo se describe, como de pasada, «entre los que aún conservan suficiente sabiduría como para no estimar perniciosos los cuentos de hadas».[26] Tolkien está en contra de considerar al niño un ser no-racional, susceptible de ser engañado con cualquier historia a la que supuestamente él prestará asentimiento en virtud de una también supuesta infinita capacidad de creer —que, en definitiva, sería el signo de la ignorancia suprema—. Por el contrario, el niño establece su relación con una historia en pie de igualdad con la que se plantea entre un adulto y la misma historia: una relación epistemológica, sapiencial.

Los niños son «miembros normales, si bien inmaduros […] de la familia humana en general».[27] El único denominador común que cabe atribuirles como grupo homogéneo es, en todo caso, la falta de experiencia. Por lo que respecta al afán de saber, a la sed de verdad, se encuentran unidos al común de los seres humanos, pues el corazón del hombre ha sido creado para conocer y amar la verdad. Sólo la observación individualizada de cada niño nos permitirá conocer, en definitiva, las causas de su gusto o disgusto ante las historias. Porque, a fin de cuentas, tal afición se apoya en el libre albedrío, así como en el inmenso cúmulo de circunstancias que conforman la personalidad de cada ser humano irrepetible.

Sin embargo, Tolkien no se para ahí. Si lo hiciese, habríamos de concluir que a todos los niños debería agradar este género literario. El gusto por los cuentos no va unido al mero crecer en edad. Ya vimos de qué modo Chesterton argumentaba que el posible público de un cuento tiene dos posibilidades: escuchar o marcharse a dormir. Tolkien, por su parte, compuso unos jocosos versos sobre *El Señor de los Anillos*, que dicen así:

The Lord of the Rings
Is one of those things:
If you like you do,
If you don't, you boo![28]

El amor a la verdad contenida en un cuento sólo crece con los años en quien ya sentía un placer especial por ellos en la infancia. Por otra parte, aunque en la mayoría de las personas esté presente al principio de su vida espiritual, luego puede desaparecer.[29] En todo caso, es un craso error, según Tolkien, identificar *fe* —en cuanto que capacidad de creer— con *avidez_ de prodigios*. El escritor lo explica así:

> Tengo la sospecha de que *fe* y *avidez de prodigios* se consideran aquí [se refiere a las recopilaciones hechas por Andrew Lang] idénticos y estrechamente relacionados. Son radicalmente diferentes, si bien una mente humana en desarrollo no diferencia enseguida ni al principio su avidez de prodigios de su avidez general. El narrador de cuentos maravillosos para niños […] explota la falta de experiencia de los niños que les hace menos sencillo distinguir en casos concretos la realidad de la ficción, a pesar de que esa diferencia sea básica para una mente humana sana y para los mismos cuentos.[30]

Subcreación y fe literaria

Llegamos así a un punto de la mayor importancia para Tolkien: la subcreación como vehículo capaz de provocar *fe literaria*, a través de la magia del lenguaje:

> Naturalmente que los niños son capaces de una *fe literaria* cuando el arte del escritor de cuentos es lo bastante bueno como para producirla […]. Lo que en verdad sucede es que el inventor de cuentos demuestra ser un atinado subcreador. Construye un mundo secundario en el que tu mente puede entrar. Dentro de él, lo que se relata es verdad: está en consonancia con las leyes de ese mundo. Crees en él, pues, mientras estás, por así decirlo, dentro de él. Cuando surge la incredulidad, el hechizo se quiebra; ha fallado la magia, o más bien el arte. Y vuelves a situarte en el mundo primario, contemplando desde fuera el pequeño mundo secundario que no cuajó.[31]

El público de los cuentos de hadas espera que el autor le cautive con un destello (*glimpse*) de la verdad. Esa habilidad que Tolkien califica de *mágica* es lo que mantiene viva la «fe secundaria» (o fe literaria), la creencia en que lo que está ocurriendo dentro del relato es verdad; es decir: es coherente en sí mismo —guarda

una lógica interna— y concuerda con la verdad profunda que se oculta en las cosas reales del mundo primario.

Cuando el niño que lee o escucha los cuentos, pregunta «¿eso es verdad?», puede ser que lo que pretenda sea delimitar si aquello es bueno o malo, o bien si está sucediendo realmente; porque los cuentos no se ocupan tanto de lo posible cuanto de lo deseable. El detonante del gusto o disgusto ante una obra concreta es la habilidad de tal relato para despertar lo que podríamos llamar un *sentido de realidad*, una marca de *verosimilitud primaria*, de credibilidad real; una especie de *ojalá esto fuese cierto…*

En definitiva, la relación que Tolkien establece entre el cuento y el niño es una «relación natural, porque los niños son seres humanos y los cuentos son algo connatural a la sensibilidad humana (aunque no tenga por qué ser universal)».[32] El error de establecer esa inconsciente relación entre niño y cuento sobre la base de la irracionalidad infantil, error muy común en la modernidad, deriva de tres factores: no comprender la relación natural que media entre el ser humano y la literatura; el hecho circunstancial de que muchas personas, al llegar a la madurez fisiológica, envían los cuentos al desván; y una idea equivocada de lo que es *ser niño*.

Con el estudio de este último punto concluiré el análisis del ensayo de J. R. R. Tolkien, quien explica la relevancia literaria que entraña tener *corazón de niño*. Para el autor de *El Señor de los Anillos*, el niño es receptor del cuento de hadas no en cuanto niño, sino en cuanto inocente y humilde, cualidades que no le pertenecen en exclusiva y que también se encuentran en muchas personas adultas a quienes realmente agrada este tipo de literatura. Lo más destacable del niño, en este sentido, es su apertura al conocimiento cabal de la realidad. Su atracción por el cuento de hadas se explica porque estos relatos son fruto de la sabiduría popular, en la que el paso del tiempo ha acrisolado hondas verdades sobre el hombre y el mundo, a las que el conocimiento humano aspira. En última instancia, el cuento es un modo de acceder a la verdad y de escapar por tanto de la gran ignorancia de la que hablaba Chesterton. En una de sus cartas, Tolkien sostiene que los cuentos tienen como objeto el desvelamiento de la verdad y avivar los grandes valores éticos en este mundo real, mediante el viejo artificio de ejemplificarlos en situaciones extrañas para presentarlos como válidos en nuestro mundo. Y en su poema *Mitopoeia* delimita el alcance de esta afirmación:

El corazón del hombre no está hecho de engaños,
y obtiene sabiduría del único que es Sabio,
y todavía lo invoca.
[…]
y aún lleva los harapos de su señorío,
el dominio del mundo con actos creativos:
y nunca adora al Gran Artefacto,
hombre, subcreador, luz refractada
a través del cual se separa en fragmentos de Blanco
de numerosos matices que se continúan sin fin

en formas vivas que van de mente en mente.
[…]
Aún creamos según la ley en la que fuimos creados.[33]

Como es sabido, Tolkien era católico. Desde la conversión de su madre en 1900, recibió una intensa formación doctrinal que creció con el paso de los años.[34] Así pues, Tolkien conocía por el dogma cristiano del pecado original que el hombre, aunque «des-graciado» (*dis-graced*), «no ha sido destronado, / y aún lleva los harapos de su señorío». Late en estas palabras una afirmación categórica de la bondad inicial del hombre, así como un sincero optimismo —un sentido, por tanto, realista de la condición humana— que se apoya en el hecho inefable de la Redención y la previa elevación del hombre al estado de grada. El dominio del mundo se traduce principalmente, para Tolkien, en «actos creativos»: siendo subcreador es capaz de fragmentar la Luz inicial que recibió de su Creador «en fragmentos de Blanco / de numerosos matices que se continúan sin fin / en formas vivas que van de mente en mente». Encontramos aquí la importante noción tolkieniana de *aplicabilidad*: el acercamiento fragmentario a la Verdad que el cuento proporciona se apoya en la libertad individual; es algo vivo, de manera que la recepción e interpretación del mensaje o código ético propio del cuento se hace siempre desde una óptica estrictamente personal, lo cual no excluye algún posible determinismo coincidente en la interpretación.

De acuerdo con la teoría tolkieniana de la subcreación, el escritor debe tener algo de *mago del lenguaje* que le haga capaz de recrear el mundo primario, transformándolo en un microcosmos —en un mundo secundario— donde el lector pueda penetrar como a través de un encantamiento. Si ese mundo secundario es consistente, el receptor acepta las reglas del juego y las puertas del País de Fantasía le son franqueadas.

PARTE II
MITOPOEIA: EL ARTE DE NARRAR HISTORIAS

Verdad, Mito, mundo

EL SER HUMANO posee dos dimensiones inextricablemente unidas: una inmanente, reflexiva, por la que toma conciencia de quién es, de su ser único e irrepetible. En esa dimensión, cada uno se queda a solas con su conciencia, piensa sobre el lugar que ocupa en el mundo y en la Historia: quién es, de dónde viene, cuál es su destino y de qué manera puede ser capaz de crearlo él mismo, de alterar el aparente *fatum* que envuelve los acontecimientos; la gran pregunta agustiniana acerca del porqué de la existencia personal. La segunda dimensión es la trascendente: la persona, consciente de quién es, llega a una cierta plenitud de su humanidad cuando vive de acuerdo con esa realidad del ser relacional, abierto a la comunión con el mundo exterior, con Dios y con los demás.[35]

La esencia espiritual de la persona (ser compuesto de alma y cuerpo, cuerpo animado —del latín *anima*—, o alma encarnada en un cuerpo concreto, único, irrepetible) delimita la aspiración a lo que no es material: la belleza, la perfección, la bondad, la sencillez, el conocimiento de lo que las cosas son; la Verdad, en definitiva. Por tanto, es en esta esfera del ser donde se sitúa la imperiosa necesidad que el hombre siente de crear arte. El Arte con mayúsculas es, más allá de la *epistéme* socrática, una aspiración a lo infinito, a la Belleza, que revela la aspiración que mueve al ser humano a plasmar un ideal quizá inalcanzable. Cada persona es un artista en busca del sentido de su mundo interior, de la verdad sobre sí mismo y sobre el *kósmos*; sobre el sentido de su historia y de la Historia. La vida necesita ser manifestación de una vivencia estética, pues sólo el vivir bello es un vivir bueno y, por tanto, sólo la vida buena es verdad en sentido pleno. Felicidad, belleza y bondad se dan la mano de modo análogo a como tristeza, fealdad y mentira se nos presentan como una tríada indisociable.

Ahora bien, para poder hablar de artistas y de Arte, debemos tener en cuenta la necesidad de una *téchné* o habilidad concreta (la *ars* latina), necesaria para llevar a cabo con perfección cada una de las «artes». Consideramos artistas a esas personas que poseen un talento o habilidad técnica para plasmar la belleza a la que aspiran, y que también gozan de la inspiración necesaria para convertir en obras materiales las realidades inmateriales que habitan sus almas. El artista busca la plasmación de lo inmaterial por medio de objetos, o a través de la transformación de realidades sensibles (piedra, madera, pigmentos coloreados, hormigón, etcétera), de lo más material a lo más puramente espiritual. En ese sentido, la Música es la más elevada de las Artes, al ser la que trabaja con medios más inmateriales —los sonidos—, aunque

se valga para ello de instrumentos físicos.[36]

Por tanto, aunque no a todos llega del mismo modo el sentido de las obras artísticas, debemos afirmar que *hay* causas equivocadas para que no nos guste una obra de arte que en verdad lo es. Se puede afirmar que a casi todo el mundo le agrada ver la representación de temas bellos, la imitación exacta de lo que ven en la realidad, o la lectura de novelas de inspiración realista. Es algo lógico, pues a toda persona normal le atrae la belleza y la armonía de la naturaleza. Pero esa inclinación hacia los temas bonitos, atractivos o naturalistas puede convertirse en perniciosa si nos conduce a rechazar obras que representan asuntos menos agradables, sea a través de una danza moderna, de un relato onírico o de un edificio asimétrico. El arte no es sólo imitación fiel. También es creatividad y transformación de lo real, porque el mundo se nos presenta cargado de ambigüedad y polisemia. Incluso las modernas teorías matemáticas dan cuenta de esa armonía en el caos que se expresa en el mundo físico.

Por esta razón la hermosura de una obra de arte no reside sólo en la belleza del tema escogido por el artista. Influyen otros elementos: la perfección técnica y formal, la época concreta en que la obra de arte irrumpe en la vida del espectador, los conocimientos de la teoría del arte y de su historia por parte del receptor del mensaje, etcétera. Con frecuencia nos encontramos con personas que quieren admirar la destreza del artista al representar los objetos, y lo que más les gusta son cuadros o esculturas en los que algo aparece *como si fuera de verdad*. Si esos objetos aparecen como meros apuntes o bocetos, creen que al artista le falta destreza. Sienten incluso una mayor desconfianza hacia obras que consideran dibujadas o esculpidas incorrectamente, en especial si pertenecen a épocas más cercanas a nosotros, en las que se supone que el artista está obligado a saber más sobre la naturaleza. Pero el arte imitativo no tiene por qué ser necesariamente *mejor* que el arte abstracto. De hecho, una mayor abstracción remite habitualmente a una idea más pura del Arte, de la belleza ideal a la que aspira el artista:

> La Fantasía es una actividad connatural al hombre. Claro está que ni destruye ni ofende a la Razón […]. Cuanto más aguda y más clara sea la razón, más cerca se encontrará de la Fantasía. […] la Fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella.[37]

El Arte habla del mundo interior del artista, y el alma de cada ser humano es una ventana al infinito. El Arte más puro se mueve en las fronteras de lo desconocido, de la búsqueda interior del artista. El artista verdadero se desafía a sí mismo en cada nueva creación. De lo contrario, deja de serlo para pasar a ser un mero imitador de sí mismo, o un fabricante de versiones meramente repetitivas.

En literatura, el verdadero escritor parte de la realidad para inventar mundos viables, verosímiles, deseables. La destreza del autor permitirá al lector traspasar el

umbral de la fantasía creativa hacia mundos secundarios donde los sueños tejidos con destreza artística[38] se entrelazan en un tapiz hecho de verdad, y no urdido de engaños. El escritor teje sueños porque necesita ser libre. Lo simbólico señala a la verdad, no a un sistema de equivalencias o alegorizaciones de la realidad. La huella de la verdad que late en el mito pone de manifiesto que el espíritu anhela aquello que los sentidos y la materia no son capaces de otorgar. Mito, Verdad y mundo son tres esferas concéntricas, una tríada indisociable en la que la Verdad envuelve a las otras dos. El mundo accede a la Verdad a través de la dimensión mítica de la existencia. Ésa es una de las razones de que Tolkien emplease la épica como vehículo literario de su subcreación mitológica, pues para él la belleza del mundo merecía ser *cantada*, y no sólo contada. El designio artístico de la subcreación tolkieniana está entretejido de verdad metafísica; verdad a la que el espejo del mito otorga una proyección privilegiada. Al alejarse de lo inmediato, el lector recupera la dimensión más auténtica de su propio ser, del lugar que ocupa en el mundo como criatura única.[39]

Literatura y lector: evasión, recuperación y consuelo

Sin embargo, el Arte verdadero traspasa las fronteras de tiempo y espado: es eterno y aplicable a todas las personas. Esos elementos de eternidad permiten una especie de *reválida* de su interpretación a través de las edades. La Historia de la humanidad ha contemplado los movimientos pendulares, cíclicos, de revisión del pasado, retomando el Arte como manifestación de una época del espíritu humano.[40] Y así, el Arte ha aspirado en cada era a la plasmación del infinito, de esa ansia de permanecer que habita en cada uno y que se manifiesta a través de las obras de las propias manos. El Arte es un remedio para evitar el olvido. La capacidad de crear arte, de disfrutar del gozo estético, nos hace diferentes del resto del mundo animado. A través de los siglos buscamos nuestro rostro en las obras artísticas del pasado. Buscamos, sobre todo, escapar de la muerte: la Gran Evasión, en palabras de Tolkien.[41]

Enseguida analizaré más en profundidad cómo Platón recoge en el *Banquete* el mito según el cual Zeus castigó al andrógino a errar hasta encontrar su otra mitad, su *símbolo* perdido. ¿No será entonces verdad, a despecho de la mentalidad moderna, racionalista, post-ilustrada, posmoderna y post-cristiana, que lo simbólico se alcanza solamente por medio de una cierta ascesis, de un esforzado empeño por alcanzar la sabiduría que sólo otorga una vida que orbite alrededor de la Belleza? Si es así, ¿no es el escapismo un deseo infantilizado de escapar de un mundo gris, agresivo, indeseable? ¿Hay, en cambio, licitud en algún tipo de evasión? ¿Qué elevado fin justificaría el alejamiento del mundo que otorgan la lectura y la subcreación? Mi respuesta, la de Tolkien, es ésta: el derecho a soñar. El *deber* de soñar, porque soñar es de sabios. Leer es la palestra para encarar la vida de manera adecuada, firme, tenaz. Leí una vez que el mundo es de Dios, pero que Dios lo arrienda a los audaces.

Creo que, efectivamente, es así. Quizá una respuesta plausible a los interrogantes que he planteado se encuentre en una simple ecuación: evasión, recuperación y consuelo como escalones y medios para alcanzar la eucatástrofe. O, lo que es lo mismo pero dicho con palabras hermosas como la plata: tejer sueños para vivir, y ser capaz de vivir para destejer sus hebras de Belleza y Verdad, y comprender de ese modo, por fin, cuál es nuestro verdadero rostro. Y esa tarea requiere, siempre, honestidad y una humilde valentía. Los ensayos que presento a continuación quizá sirvan de ayuda para entender mejor estas ideas estéticas tolkienianas.

CAPÍTULO 3
TOLKIEN Y LA IMAGINACIÓN CREADORA[42]

JOHN RONALD REUEL Tolkien es conocido, sobre todo, por ser el autor de *El Señor de los Anillos*. Mucho menos conocido es su trabajo de reflexión sobre la tarea creativa del escritor. Si nos ceñimos sólo a la extensión, es cierto que Tolkien no dedicó demasiadas páginas a teorizar sobre la *poíesis*. Sus ideas al respecto se concentran, sobre todo, en el ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, la conferencia *Beowulf: los monstruos y los críticos* y los cuentos *Hoja, de Niggle* y *El herrero de Wooton Mayor*. Si queremos ir más allá, tenemos que enhebrar la aguja argumentativa a través de sugerentes opiniones vertidas en otras conferencias que han sido publicadas póstumamente por Christopher Tolkien.[43] El propósito de estas páginas es ofrecer una visión panorámica de las aportaciones que Tolkien y el grupo literario de los *Inklings* incorporaron a la teoría de la literatura como disciplina. Un territorio casi desconocido a día de hoy, en una época —en palabras de C. S. Lewis— «casi patológica en su antirromanticismo» que sigue postergando la creación «fantástica» al mundo de lo mágico, lo irreal y, en definitiva, lo falso. Tolkien y sus amigos dieron buena cuenta de esta falacia con sus miles de páginas dedicadas a la praxis creativa. Abordaron la conquista de un nuevo territorio —el de la realidad— contemplándolo a través del espejo del mito, entendido éste como *narración*.

En 1951, cuando *El Señor de los Anillos* ya estaba terminado pero aún no había visto la luz, Tolkien explicaba en una carta a Milton Waldman que con sus obras había intentado crear una mitología que pudiese dedicar a su país, Inglaterra. ¿Qué hay de verdad en esta afirmación, y cuál es su alcance en términos de teoría literaria, de *poíesis* personal? ¿Cómo reacciona el lector actual ante esta pretensión, cuando menos osada? En definitiva, ¿qué tiene que ver la creación *mítica* con el mundo *real*?

Hacia 1915, año en que Tolkien comenzó la redacción de su mitología —si bien existen pruebas textuales de esbozos primitivos, en poemas que datan de 1911, y que nos guían por los paisajes imaginarios que frecuentaba Tolkien ya en sus años de estudiante—, Europa recogía los ecos de la filosofía de Nietzsche, de Comte y el realismo social, y las calamidades de la Gran Guerra aguardaban agazapadas su hora de lacerar el mundo. No parecía el momento adecuado para escribir un mito sobre el origen, una cosmogonía con su completa cosmología concomitante. ¿Quién era, pues, este personaje que lanzaba ese desafío al destino: crear una mitología para Inglaterra?

Durante sus años en Exeter College, poco a poco, gustosa pero esforzadamente, Tolkien había ido adquiriendo las destrezas lingüísticas necesarias para leer la literatura fundacional de Europa en las diversas lenguas que conformaban el continente, desde Islandia al Mediterráneo. A lo largo de su vida llegaría a dominar veinte lenguas y dialectos. Su estudio de los idiomas y la Filología Comparada le llevó de la mano, por una parte, a la literatura europea más antigua; por otra, le animó

a crear diversos idiomas inventados, que con el tiempo se convertirían en el *quenya* y el *sindarin*, las *tengwestar eldarinwa*, las lenguas de los elfos. Por entonces esos idiomas ya poseían un elevado grado de elaboración y complejidad, que no haría sino aumentar con los años.

Por puro deleite, Tolkien había comenzado a escribir para sí mismo un sistema mitológico completo. Tras ese intento —y éste es el elemento diferenciador— latían un aliento y una inspiración lingüísticas. Desde el principio de su quehacer literario, se observa en Tolkien una atención especial a las palabras, a sus parentescos, etimologías y cargas semánticas; pistas valiosas para reconstruir el mundo hacia atrás, diacrónicamente. A través de la atención g las palabras singulares, Tolkien empezó a desarrollar diversas culturas que adquirían su coherencia histórica interna a partir de la elaboración de los idiomas y la explicación de su proceso evolutivo. El crecimiento de esas culturas, su entrelazamiento, otorgaba profundidad a los relatos narrados en primer plano.

Estamos, pues, ante un escritor cuyo quehacer artístico no puede ni debe deslindarse de su vocación profesional. En Jo académico, Tolkien había comenzado el estudio de la ciencia de las palabras en 1911, aunque su gusto por las lenguas provenía de una infancia tan precoz y fecunda como feliz. Poseía una auténtica capacidad apreciativa para leer textos antiguos. Como ejemplo de esa síntesis entre el estudioso, el lector y el creador, cabe citar la edición, junto a su colega Eric Valentine Gordon, de la obra *Songs for the Philologists* (1927), en la que se recogen —entre otras— canciones y poemas compuestos por Tolkien en gótico, una lengua de la que se conservan unas ochocientas palabras.

Pero quizá lo más pertinente sea traer a colación sus aportaciones al estudio de un poema tan importante como *Beowulf*. En 1936, Tolkien pronunció una conferencia que señalaría un jalón decisivo en el estudio del poema fundacional de la literatura inglesa; un texto ahora canónico que había sido largamente postergado. La conferencia fue titulada *Beowulf: the Monsters and the Critics*.[44] Tolkien aportaba en ella la lectura informada de un profesional de la literatura y el lenguaje, de modo que destacasen las cualidades estrictamente *literarias* del poema. A la vez, respetaba escrupulosamente el contexto histórico-antropológico que se percibía a través de su lectura, y que Tolkien tuvo siempre muy presente. En la lectura que Tolkien hace, el poema cobra vida, y el poeta destreza; porque sólo entiende plenamente quien lee con aprecio. A partir de entonces, y no antes, *Beowulf* empieza a ser considerado buena literatura gracias al respeto del lector *filo-lógico* cualificado por el texto. Tolkien se convierte, con ese estudio (y el posterior, de 1940, sobre la traducción del poema), en el crítico literario por excelencia de *Beowulf*.

Como hemos visto, desde su labor académica nuestro autor avanzó hacia la elaboración de mundos posibles, verosímiles. A este proceso de construcción lingüístico-literaria Tolkien lo llamó *sub-creation*. Ahora bien, ¿qué es para Tolkien la subcreación, la tarea primordial del artista, y cómo se debe articular su *modus*

operandi? En las diversas culturas que conviven en sus libros, habla todo un lenguaje perdido, y la elaboración de un completo mundo referencial para cada lengua. Valinor y Beleriand, Númenor y la Tierra Media, escenarios de la historia tolkieniana, son concebidos como marcos viables para el nacimiento y evolución de las lenguas élficas, de los enanos, hombres y demás razas. Recordando una entrevista sobre su obra más conocida, Tolkien escribía en una carta a su hijo Christopher:

> Nadie me cree cuando digo que mi largo libro es un intento de crear un mundo en el que la forma de una lengua que place a mi estética personal parezca real. Pero es cierto. Alguien me preguntó (entre otros muchos) de qué trataba el S. de los A., y si era una «alegoría». Y dije que era un esfuerzo por crear una situación en la que un saludo común fuera *elen síla lúmenn' omentielvo*, y que esa frase preexistía respecto al libro desde mucho tiempo atrás.[45]

En sus escritos, Tolkien procura que el proceso de comprensión del mito sea posible y aceptable como correlación entre lengua, literatura y el mundo expresado por esa literatura, sea éste un mundo contrastable empíricamente, o bien uno meramente posible. Para Tolkien cabe entender mejor la realidad desde la narración de lo verosímil: la luz del mito (entendido como *narrado*) ilumina el mundo empírico. Ante una propuesta así se alza la objeción de la mente moderna: ¿es posible plantear que haya lugares nunca antes visitados que expliquen mejor mi ser y mi experiencia del mundo que otros donde sí puedo estar? ¿Acaso no existe tan sólo lo que puedo experimentar? No. exactamente. Los mitos, tal y como los entiende Tolkien, se convierten en esos lugares-puente entre la realidad y la invención verosímil: la *inuentio* —del latín *inuenire*, «encontrar»—, el hallazgo feliz que arroja luz sobre la realidad al contemplarla desde otro ángulo.

Así, desde una perspectiva epistemológica, en términos de teoría del conocimiento, se puede afirmar que para Tolkien no existe la ficción. El mundo posible creado por el escritor se aleja tanto más de lo ficticio (entendido como lo «irreal», lo «falso» o la «mentira») cuanto más se acerca a la inteligibilidad plena. Por tanto, la creación artística o subcreación puede ser vehículo para la transmisión de una verdad. Es medio para penetrar la verdad profunda que se esconde en las cosas cotidianas del mundo real (que Tolkien llama *Primary World*), y para alcanzar una comprensión de esa realidad que no es posible más que a través del alejamiento de lo inmediato que permite la creación mítica.[46]

Esta contraposición entre mundos posibles y ficción, invita a pensar en la capacidad comunicativa que otorga la creaciión literaria —y, más en general, artística —. ¿Qué nos haría inteligibles a otros seres en el futuro o en el pasado? ¿Cómo explicarles nuestra manera de vivir el presente? La respuesta de Tolkien sería: haciéndoles comprensibles nuestras historias (nuestra Historia completa) en la lengua original. Veamos un ejemplo. La profundidad histórica de *El Señor de los Anillos* se

pone de manifiesto —entre otros momentos— en el lamento de Galadriel, pronunciado en un punto de clímax del relata los ecos de *El Silmarillion*, el pasado milenario de toda una Baza obligada a abandonar el mundo que ama, condenaba a combatir la Larga Derrota, quedan actualizados en las palabras de la Dama del Bosque de Lothlórien. Por esa razón, el texto Les reproducido en *quenya*, la lengua en que fue concebida En ¡el momento de la despedida a la Comunidad del Anillo, toda una carga semántica de dolor y nostalgia se actualizan en el poema «*Namárië*!», («¡Adiós!»); la convicción de que una época del mundo está a punto de concluir, y quizá de caer en el olvido y la pérdida irrecuperable. Es un adiós a la Tierra Media:

Ai! Laurië lantar lassi súrinen!
Yéni únótime ve rámar aldaron,
yéni ve linte yuldar vánier
mi oromardi lisse-miruvóreva
Andúne pella Vardo tellumar
nu luini yassen tintilar i eleni
ómaryo airetári-lírinen.

Si man i yulma nin enquantuva?[47]

Para Tolkien el mito consiste en la elaboración de mundos posibles, inteligibles para el lector. Tal comprensibilidad es condición de *aplicabilidad* de la historia, hoy y ahora, para cada lector. El mito hace referencia al mundo real de manera análoga a como el mundo posible (*secondary world*) evoca la noción de inteligibilidad. El corolario final es claro: para Tolkien es posible entender más plenamente el mundo real por medio de la creación mítica, literaria; *subcrear* el mundo permite *recrearlo* de nuevo. El hombre es más plenamente hombre cuando imita el actuar creativo de Dios, porque entonces está buscando su verdad más profunda, la plenitud del ser de las cosas:

El corazón del hombre no está hecho de engaños,
y obtiene sabiduría del único que es Sabio,
y todavía lo invoca.
[…]
Aún creamos según la ley en la que fuimos creados.[48]

Para Tolkien no sólo creamos a imagen y semejanza del Creador: pensamos y entendemos como creadores, por el filtro de los mundos posibles según criterios de verosimilitud y aplicabilidad. Se podría decir que la autoconciencia artístico-creativa del ser humano da como resultado un mundo posible. Pero la viabilidad de ese microcosmos posible exige la elaboración de su compleción histórica. La coherencia de tal universo no provendrá de la mera concatenación de situaciones viables o seres posibles pero inconexos, por muy verosímiles que sean. Y es en este punto donde

surge la importancia del devenir histórico para Tolkien.[49] El autor dota de verosimilitud a los mundos posibles elaborando al detalle su pasado. La mayor compleción de esos mundos hace que sean más fácilmente comprensibles al lector. Si el mito es condición de posibilidad para acceder al conocimiento del mundo, debe quedar salvaguardada la libertad interpretativa del lector. Podríamos decir: Gandalf no existe en el mundo real. Pero es verosímil, deseable, plenamente comprensible y por tanto, sus pensamientos y acciones son aplicables a situaciones cognoscitivas y emocionales en el ámbito de la vida.[50]

El segundo punto en el que quiero detenerme es la influencia que el grupo de los *Inklings*[51] —y más especialmente Owen Barfield y C. S. Lewis—, ejerció en la teoría poética tolkieniana. La influencia de estos *inklings* en las ideas que Tolkien tenía sobre teoría literaria es un aspecto sobre el que a menudo se pasa de puntillas, cuando no se ignora del todo.[52] Existe poca bibliografía sobre este grupo literario informal, aunque constante y profundo.[53] Pero en los pocos estudios de que disponemos se encuentran pistas valiosas.

Pocas veces se mostró Tolkien permeable a la crítica. Fue un hombre que, en líneas generales, revelaba un talante elusivo ante sugerencias y comentarios. Pero debo señalar que Tolkien se manifestaba poco receptivo a las críticas sobre sus obras, no a la crítica de fondo sobre planteamientos poéticos, de teoría del lenguaje. Esto es cualitativamente distinto. Existen pruebas de la influencia que algunos *inklings* ejercieron en la concepción que Tolkien tenía de la poesía y, más en concreto, de la expansión semántica y de sentido que permitía la metáfora. Ea su ensayo *Sobre los cuentos de hadas* (1939), Tolkien habla de la «magia del adjetivo» como útil del que el poeta dispone para recrear la realidad:

> Qué poderosa, qué estimulante para la propia facultad que lo produjo fue la invención del adjetivo: no hay era Fantasía hechizo ni encantamiento más poderoso. Y no ha de sorprendernos: ciertamente podría decirse que tales hechizos sólo son una perspectiva diferente del adjetives una parte de la oración en una gramática mítica. La mente que pensó *ligero, pesado, gris, amarillo, inmóvil* y *veloz* también; concibió la noción de la magia que haría ligeras y aptas para el vuelo las cosas pesadas, que convertiría el plomo gris en oro amarillo y la roca inmóvil en veloz arroyo. Si pudo hacer una cosa, también la otra; e inevitablemente, hizo las dos. Por una parte, si de la hierba podemos abstraer lo verde, del cielo lo azul y de la sangre lo rojo, es que disponemos ya del poder de un encantador. Y nace el deseo de esgrimir ese poder en el mundo exterior a nuestras mentes. Por otra parte, de aquí no se deduce que vayamos a hacer buen uso de ese poder; podemos poner un verde horrendo en el rostro de un hombre y obtener un monstruo; podemos hacer que brille una extraña y temible luna azul; o podemos hacer que los bosques se pueblen de hojas de plata y que los carneros se cubran de vellocinos de oro; y podemos poner ardiente fuego en el vientre del

> helado saurio. Y con tal «fantasía», que así se la denomina, se crean nuevas formas. Es el inicio de Fantasía. El hombre se convierte en subcreador.[54]

Este aspecto guarda una relación muy estrecha con lo que hemos venido tratando hasta ahora. El quicio de mi argumentación se apoya en la crítica de Tolkien a la afirmación del fundador de la Mitología Comparada, Max Müller. Éste sostenía que la mitología era una «enfermedad del lenguaje». Frente a esta opinión Tolkien afirma categórico:

> La mitología no es ninguna enfermedad, aunque, como todas las cosas humanas, pueda enfermar. De igual modo podría decirse que el pensamiento es una enfermedad de la mente. Estaría más cerca de la verdad decir que las lenguas, en particular los modernos idiomas europeos, son una enfermedad de la mitología. De todas formas, no podemos descartar el lenguaje. En nuestro mundo el pensamiento, el lenguaje y el cuento son coetáneos. [55]

Dicho de otro modo: el resultado de explicitar una idea será, a menudo, un relato, una historia.[56] Es el despliegue significativo de la realidad lo que permite elaborar un mundo completo. La manera en que conocemos el mundo real nos permite expandir su sentido: crear mundos correlativos. Para llegar al conocimiento profundo del mundo es necesario comprender la dimensión poética de la realidad, porque el mundo es esencialmente polisémico. Por esa razón, la metáfora se convierte en un modo de conocimiento más pleno de la realidad. Como señala Tolkien en su poema *Mitopoeia*:

Una estrella es una estrella; materia en una bola
obligada a seguir un curso matemático
entre lo reglamentado, lo frío, lo Inane,
donde átomos predestinados son heridos a cada momento.
[…]

Sin embargo:

No ve ninguna estrella quien no las ve ante todo
como hebras de plata viva que estallan de pronto
para arder como flores bajo una antigua canción,
cuyo mismísimo eco musical desde hace tiempo
persiguen […].[57]

¿De dónde provenían estas ideas de Tolkien sobre la metáfora? Owen Barfield, un abogado londinense amigo de C. S. Lewis, había publicado en 1928 un libro, *Poetic Diction*, en el que hablaba de la poesía como vehículo de conocimiento. En esa obra, que Tolkien había leído al poco tiempo de ser editada, y que hacia 1931 ya era materia de debate y discusión en las tertulias del *Eagle and Child*, se afirma que el lenguaje poético hace posible la expansión del significado. Con la poesía se inicia la apertura de la mente a una nueva dimensión del conocimiento. Así entendida, la

poesía es *epistéme*, y cumple una función cognoscitiva no menos importante que la estética. Al igual que Chesterton, Barfield reconocía en el lenguaje poético la capacidad de ensanchar la experiencia del mundo. Si fuésemos plenamente coherentes, si no hubiésemos padecido una perversión del lenguaje, hablaríamos como poetas. En este sentido sostenía Tolkien que los idiomas modernos eran enfermedades de la mitología, y no al revés. El mundo no se agota en lo que las ciencias positivas dicen de él, porque es posible contar la realidad de otras maneras, más completas, más esenciales.

Si, como afirma Tolkien, «en nuestro mundo el pensamiento, el lenguaje y el cuento son coetáneos», entonces nuestro conocimiento del mundo real y la articulación de ese conocimiento se actualizan plenamente a través de la narración de historias. Construimos y contamos historias que explicitan el mundo, permitiéndonos verlo en el espejo del cuento. El hombre puede ser definido, desde esta óptica, como un ser que cuenta historias.

En este contexto creativo tolkieniano, donde se dan desarrollos progresivos de relatos a partir de los nombres, llama la atención el hecho de que, en ocasiones, las conferencias que Tolkien pronunció sobre el cuento como género literario de pleno derecho terminasen convirtiéndose en historias. Así ocurrió con *Egidio, el granjero de Ham* y con *El herrero de Wooton Mayor*. Concebidas inicialmente como explicaciones teóricas, derivaban en praxis poética a causa de la intrínseca unidad que, en la mente de su autor, formaban el pensamiento, el lenguaje y el cuento. Dicho de otro modo: a la pregunta «¿qué son los cuentos?», Tolkien respondió con historias como *El Señor de los Anillos o El Camino Perdido*. De hecho, su ensayo *Sobre los cuentos de hadas* —casi la única reflexión orgánica del autor sobre este género— fue concebido en su forma definitiva hacia 1939, mientras su mente establecía ya los nexos lingüísticos y arguméntales entre Bilbo Bolsón, el Señor Oscuro y el Anillo Único.

Podríamos concluir, a modo de corolario de lo que se ha venido tratando en estas páginas, con un desafío. ¿Cabría poner en tela de juicio diversas categorías que la moderna crítica literaria considera intocables? El realismo mágico, por ejemplo, trabaja con sucesos presentados al lector como procedentes del mundo del subconsciente del personaje. Este aparece a menudo en un estado de duermevela, sin tener plena conciencia de quién y qué es; de manera que *a priori* parece más adecuada; pensar que sus acciones y pensamientos están más cerca de la falsedad o la mentira que lo que un autor como Tolkien presenta como hechos verosímiles de actantes míticos. Según las categorías que he venido explicando, ¿es Pedro Páramo más *real* que Gandalf?

Al menos en términos de *aplicabilidad* del relato, me parece más susceptible de una «decodificación» plenamente humana —a la medida de cada persona— una historia que refleje aquella *praxéos mímesis* de la que hablaba Aristóteles, una imitación del obrar humano que permita al lector cierta catarsis a través de la

contemplación de acciones y pasiones reales en el espejo de una historia viable. Realidad y fantasía adquieren así, a mi juicio, un valor epistemológico más profundo en la dimensión del relato mítico, entendido como vehículo narrativo de diversos tipos de verdad.

Este breve análisis sobre algunas nociones importantes en la poética tolkieniana puede ayudar al lector a profundizar n estas sugerentes ideas, y en muchas otras que suscitará la atenta revisión de las obras de J. R. R. Tolkien. Una lectura que abre la mente al *astonishment*, la capacidad de asombro y el *encantamiento* que provocan las buenas historias en los lectores de codas las épocas.

CAPÍTULO 4
TOLKIEN COMO FILO-LOGO[58]

JOHN RONALD TOLKIEN fue profesor de anglosajón y de historia del inglés en Leeds y Oxford. También fue escritor. Algunos consideran que, puesto que no era un narrador «profesional», cometió numerosos errores al componer sus obras. No obstante, ¿qué quiere decir realmente «escritor profesional» en este contexto? ¿Fabricante de *best-sellers*, quizá? Si es así, Tolkien fue, sin lugar a dudas, un gran profesional. Muchos otros piensan que las primeras, digamos, cien páginas de *El Señor de los Anillos* son especialmente «pesadas» o «duras de pealar». No es el propósito de estas páginas afrontar el análisis de ésa falta de aprecio por el sabor de las palabras, que es lo que Tolkien realmente trataba de mostrar en su quehacer literario. Sin embargo, con la esperanza puesta en poder ilustrar nuestro principal argumento, intentaremos explicar la razón de que para muchos lectores las obras de Tolkien, y especialmente *El Señor de los Anillos*, supongan una lectura ardua. Dejaremos de lado el hecho de que la inmensa mayoría de sus seguidores considera sus obras dentro del selecto grupo de *los Libros*, aun cuando a menudo sostengan que la cantidad de nombres es más bien un obstáculo a la hora de enfrentarse a ellos. Por esa razón hemos tratado de ahondar en el valor mítico, narrativo, de las palabras, siguiendo la mente de Tolkien.

El Profesor de Oxford sostenía profundas convicciones acerca del modo en que él mismo había ayudado a la Filología a avanzar. Su creación mítica fue el resultado de muchos años de estudio y reflexión sobre los principios del lenguaje. ¿Era posible inventar, narrar una historia, de acuerdo con esos principios? ¿Podían las palabras crear *realmente* un mundo? Tolkien pensaba que la Filología era una especie de encrucijada donde se encontraban su talento como narrador, los largos años dedicados a la ciencia de las palabras, y el amor y disfrute por el sonido y la eufonía de los vocablos. Ya en 1911 había comenzado a esbozar un vasto poema épico, con la esperanza puesta en poder dedicarlo a Inglaterra, su amado país.

A los siete años ya había inventado algunos idiomas por su cuenta. Las palabras poseían, para él, la música de la Música misma. Con el paso de los años se convirtió en un experto en veinte idiomas y dialectos que era capaz de hablar con fluidez. También inventó, al menos, cinco más como fundamento para su propia creación. La «coherencia interna de la realidad» que él deseaba para sus «mundos secundarios», [59] debía proceder de la viabilidad de esos idiomas como vehículos de cultura, como instrumentos para construir un mundo posible donde cualquier cosa pudiera suceder *en verdad*.

Tolkien llamó a esa síntesis entre la Filología —que para él significaba auténtico *amor por las palabras*— y el quehacer artístico del escritor, *subcreación*. La subcreación debía explicar el modo de ver el mundo, la experiencia acumulativa

elaborada por cualquier cultura, que encuentra su expresión por medio de una lengua. De modo secundario, un filólogo debía ser capaz de rescatar el sentido histórico de las palabras. Subcrear un mundo significaba, para Tolkien, re-crear el pasado a través de la historia de un idioma.

En su discurso de despedida ante los miembros del claustro de profesores de la Universidad de Oxford, al final de su carrera académica, Tolkien habló del triunfo del punto de vista «misológico» en su campo de estudio. Obviamente, se refería tal hecho de que el programa de estudios de inglés al que él se había opuesto, consistente en una aguda distinción entre, por una parte, la crítica literaria, y por otra los estudios lingüísticos, había eliminado su propio programa de «lit. y leng» como componentes de una única disciplina llamada *Filología*. A los ojos de Tolkien, el estudio de la literatura y el lenguaje formaba una unidad, como se asocian las ramas al tallo en un indisociable amor por las palabras que, en su opinión, el plan de estudios del momento dejaba de lado.

Más allá de la articulación fáctica de su disciplina, lo que en verdad le entristecía era el cuadro completo, o las convicciones sobre el lenguaje que surgían como consecuencia de su divorcio de la literatura. Ésta es la razón de que calificara de «misólogo» el punto de vista que había sido responsable del nuevo plan de estudios. En otras palabras, podemos afirmar rotundamente que para Tolkien el modo en que estudiamos la literatura es la evidencia de un «odio a las palabras». Es más, nuestras nociones sobre el lenguaje han cambiado *junto con* nuestras concepciones de la literatura; un desarrollo que, como proceso, resulta muy elocuente en sí mismo.

Muchos lectores modernos daban por sentado que no era posible emplear de modo coherente y convincente, en *nuestra* época y por medio de *nuestros* idiomas, los planteamientos poéticos que dieron lugar a *El Señor de los Anillos*. Tolkien tenía arraigadas convicciones, profundamente informadas, acerca de los vínculos entre el origen oral de los relatos y la literalidad, entre la metáfora y el logos, y sobre la relación de estos elementos con el lenguaje; mientras que, en general, tales visiones habían sido dejadas de lado por la mayoría. Como consecuencia de ello, y *en este orden de cosas*, poseía una concepción de la literatura que asimismo hace mucho que todos abandonamos: la comprensión de la literatura como *mito*, porque —para Tolkien— la nuestra es una «gramática mítica».[60] Habíamos descartado algunas potencialidades y aspectos del lenguaje, la literatura y la experiencia, que *El Señor de los Anillos* demostró posibles.

Si hemos de dar crédito a Tolkien, el relato de *El Señor di los Anillos* «creció a medida que era narrado»,[61] pero como una consecuencia de los idiomas inventados, puesto que éstos existían antes que la Tierra Media. Antes que cualquier otra cosa, Tolkien quería un idioma capaz de decir «una estrella brilla sobre el momento de nuestro encuentro»[62] de un modo completamente significativo. La causa de que un elfo escogiera el empleo de la «luz» y la «estrella» como medios para expresar alegría, queda clarificada plenamente en los relatos de *El Silmarillion*. Para Frodo y

Gildor, a pesar de lo fijada que pudiera estar esa expresión, no se trata de un tropo. Tal saludo posee ecos bastante literales, históricos. Las estrellas desempeñan un papel en el argumento de *El Señor de los Anillos*, porque es una parte de la estructura de la Tierra Media que los Pueblos Libres emplean para definir su existencia. Un orco nunca podría haber usado una estrella para expresar alegría a través de una salutación, puesto que la palabra y la realidad de una estrella poseen un significado radicalmente distinto para él. En lo que se refiere a la luz, la realidad expresada por la palabra es un elemento tan fundamental en la Tierra Media, que tan sólo su mención se convierte en un arma literal contra Ella-laraña, como tendremos ocasión de ver.

Dicho de otro modo, por medio del empleo de esta expresión los elfos escogen la realidad que define su punto de partida sobre la creación. Los elementos usados en ella son una pista sobre su pasado y sobre el extremo hasta el que esa raza valora los elementos considerados en sí mismos. Tolkien elaboró la Tierra Media de tal modo que, para los Pueblos Libres, lo que está en juego en la lucha contra Sauron abraza también la preservación literal de la luz en su mundo y, a través de ella, la presencia de su fuente última, Ilúvatar. El mundo de *El Señor de los Anillos* recibe sus reglas de existencia a través de una expresión lingüística que es pre-existente respecto de él.

Éste es tan sólo un ejemplo del modo en que trabajaba la mente filológica de Tolkien. En primer lugar pensaba en el idioma, y sólo entonces construía un mundo que otorgaba sentido pleno al significado de la expresión: su alcance completo. En otras palabras, construyó un mundo a la medida de las posibilidades significativas de un idioma; un mundo que estaba a la altura de lo que el idioma era capaz de expresar.

Sin embargo, ¿cuál es la razón de que Tolkien quisiese elaborar antes que nada un idioma, para expresar en su plenitud de significado un contenido como el declarado en el saludo de Frodo? Probablemente la respuesta sea que él sentía que expresarlo en inglés moderno supondría arrancar la realidad de la expresión, porque muchos lectores la habrían tomado como un tropo, una figura de estilo; retórica florida en su sentido más peyorativo.

El lenguaje y el logos se miran uno a otro como dos espejos. Tendemos a pensar que una expresión como la de Frodo, si bien es comprensible desde un punto de vista lingüístico, no añade nada a nuestra comprensión del mundo, al logos tal y como hemos aprendido a construirlo en la época moderna. De ahí que posea probablemente un valor estrictamente retórico para los hablantes actuales del inglés. Explícita un trozo de información disponible pero irreal, de acuerdo con nuestra perspectiva; y, así, dentro del inglés moderno ocupa el territorio marginal de la figura retórica. Nuestro logos no está hecho a la medida de las posibilidades de nuestro lenguaje, porque hay palabras que *caen fuera* de nuestras nociones predominantes de lo que es la realidad. Aunque sólo sea por eso, estamos casi seguros de que Tolkien consideraría nuestro moderno punto de vista, y su reflejo correspondiente en el inglés actual, como realidades bastante «misólogas». Tolkien amaba demasiado las palabras como para negarles sus potencialidades significativas.

Ahora bien, Tolkien no sólo estaba enamorado de la Filología. Su camino de acceso a la comprensión de este mundo era filológico. El inicio de Fantasía era la palabra; cualquier palabra. El mundo fue creado por medio del Verbo y en el Verbo.[63] Eso significa que el humus de su inspiración no era tanto personal cuanto lingüístico, *filo-lógico*. De ahí que, como ha señalado Humphrey Carpenter, el modo en que Tolkien reaccionaba ante una contradicción no fuera «eso no es lo que quiero; debería cambiarlo», sino «eso no es así; debo descubrir por qué».[64] Tolkien escribía de acuerdo con una *forma mentis* más cercana a la del historiador o a la del filólogo; es decir, a la de un historiador de las palabras y los significados. No era *sólo* ni principalmente un novelista.[65]

Entonces, ¿por qué escribir «ficción» o, lo que es incluso peor, «fantasía», no era para Tolkien «escapismo»? Porque, como filólogo, él estaba convencido de que toda literatura responde a un modo específico de pensamiento como inevitable referencia; referencia que encuentra su expresión adecuada a través de un idioma concreto. En *El Señor de los Anillos* podemos encontrar muchos personajes cuya mentalidad como miembros de una raza queda explicada por medio de recursos lingüísticos.[66]

La Tierra Media es coherente con el modo en que se habla de ella *ab intra*. Posee la adecuación de un idioma coherente. Comprendemos el *concepto*, por así decir, de lo que sería un árbol parlante; pero no se trata de un discurso consistente ni coherente cuando lo aplicamos a nuestro mundo. Tolkien construyó un mundo donde un árbol parlante fuese coherente y creíble, siguiendo la capacidad del lenguaje para mezclar los dos conceptos, de un modo muy semejante a como una metáfora se convierte en instrumento para unir nociones incompatibles.

Verlyn Flieger lo ha dicho de manera brillante: «Lo que es metafórico para nosotros, es literal en *El Señor de los Anillos*», porque Tolkien construyó un mundo donde nuestras metáforas adquiriesen una existencia posible, verosímil. La imposibilidad de esas metáforas en nuestro mundo —precisamente, la imposibilidad que las hace metáforas— se convierte en coherencia en el otro mundo. El autor no necesitó pensar en un país de Nunca Jamás, sino tan sólo en la capacidad de nuestro lenguaje para apelar a «otros mundos»; una capacidad que le resulta muy familiar a la metáfora. Hacemos trampas con el País de Fantasía cada vez que usamos una metáfora porque, hablando en sentido literal, lo que una metáfora expresa es difícilmente comprobable en sentido literal en el mundo *real*, en el mundo tal y como lo conocemos. Si las metáforas son, a pesar de todo, comprensibles, es porque nuestro lenguaje es parte de una «gramática mítica».

La paradoja es ésta: resulta muy difícil comprender la realidad literal sin la ayuda de un mundo supuesto de posibilidades no fácticas, porque la realidad no es literal y unívoca, sino polisémica. En palabras de Mardones, «todo lo que existe está apalabrado». De ese modo, un filólogo conoce la realidad, y no sólo las palabras como medio de acceder a un conocimiento verdadero del mundo. «La realidad se nos presenta cargada de ambigüedad» porque el mundo es esencialmente polisémico.[67]

Es decir, se ve continuamente renovado por medio de nuevas expresiones de su ser, y de ese modo no es posible agotar las maneras de nombrarlo.

Desde el punto de vista de la poética de Tolkien, y de acuerdo con su concepción de la subcreación, la *mitopoeia* se entiende como un proceso de *recuento* del mundo, de narración repetida de su esencia: sólo por medio de los relatos podemos recuperar el sentido cosmológico de este mundo. Fantasía es el espejo donde la realidad adquiere su última y completa coherencia. Para Tolkien, Fantasía no puede ser considerada algo totalmente irreal —y, por tanto, no es una noción *escapista*—, del mismo modo que las metáforas no pueden ser consideradas *falso lenguaje*. Antes bien, ambas pueden ser explicadas como realidad proyectada. De modo semejante a lo que sucede con el lenguaje, un mito recrea e interpreta las condiciones de existencia, las condiciones según las cuales se experimenta la vida. Al no estar vinculados a la inmediatez fáctica, los mitos proyectan mundos que están desprovistos de inmediatez y reciben la cohesión (narrativa) interna de la realidad, haciendo así posibles innumerables aplicabilidades o interpretaciones. Así, los mitos muestran uno de los aspectos más fundamentales de la realidad tal y como la mente filológica de Tolkien la veía: son, han sido, infinitamente pronunciables, infinitamente interpretables; o sea, ambiguos.

Los idiomas re-crean (*subcrean*) la realidad compartida, al igual que lo hacen los mitos. Como ha explicado Verlyn Flieger, los idiomas son, para Tolkien, un proceso en el que una creciente «luz refractada» permite que cada idioma, como todo mito, hable sinceramente según el modo que le es propio, y acomode o refleje la realidad a su manera arrojando luz en el mismo proceso de recrearla. Desde este punto de vista, Tolkien, *como filólogo* en el sentido etimológico de *amante de las palabras*, estaba determinado a referirse a su praxis artística como *subcreación*, porque el acto de emplear un idioma es imaginado como un acto subcreador. El mismo modo de ser propio del lenguaje, nos otorga el poder para llegar a ser subcreadores de la realidad, lo cual es tanto como decir *inventores de mitos* o *narradores*.

En última instancia, ésta es la razón que explica el profundo disgusto de Tolkien por la alegoría. La alegoría implica necesariamente un empobrecimiento del significado y, lo que es más importante, una *experiencia* raquítica de este mundo desde el punto de vista intelectual, al no haber oportunidad de vivirlo y contemplarlo a través de la luz del mito —de los mundos *inventados*, del latín *inuenire*, «hallar», «encontrar»— que permiten un reencuentro con este mundo como descubrimiento de una nueva tierra que era, sin embargo, antigua y familiar:

> Me disgusta cordialmente la alegoría en todas sus manifestaciones, y siempre ha sido así desde que me hice lo bastante viejo y atento como para detectar su presencia. Prefiero con mucho la historia, auténtica o inventada, de variada aplicabilidad al pensamiento y experiencia de los lectores. Pienso que muchos confunden «aplicabilidad» con «alegoría»; *pero la primera reside en la libertad*

> *del lector, y la otra en un pretendido dominio del autor*.[68]

En palabras de C. S. Lewis, referidas a *El Señor de los Anillos*:

> Lo que pone de manifiesto que estamos ante un mito y no una alegoría, es la ausencia de elementos que señalen específicamente una concreta aplicación teológica, política o psicológica. Un mito apunta al reino que cada lector frecuenta. Se trata de una llave maestra: aplíquese a la puerta que se desee […]. Ésta es la causa de que resulten improcedentes etiquetas relacionadas con «escapismos» y «nostalgias», y que no tengamos la sospecha de estar ante «mundos privados». Esto es […] invención sana y cuidadosa que manifiesta a cada paso la integración llevada a cabo por la mente del autor […] En lo que a escapismos se refiere, de lo que escapamos fundamentalmente es de los espejismos de la vida cotidiana.[69]

Chesterton escribió que en el *Hamlet* de William Shakespeare no es el príncipe el que cambia; es el lector quien cambia a medida que lee la historia. Y así ocurrirá siempre. *Hamlet* es un mito y, por eso, eterno. El mito posee una infinita potencialidad de aplicabilidades. La pregunta no es tanto *¿qué podemos encontrar del autor en el relato?* —entendido como sinónimo de mito—, cuanto *¿qué me enseña este mito sobre mí mismo a través de las edades?* Los clásicos lo son porque no dependen de una proyección personal de la psique. Son universalmente aplicables en tiempo y espacio.

Todos los personajes de *El Señor de los Anillos* son susceptibles de tal análisis. En la Tierra Media la sabiduría histórica queda actualizada por medio de la tradición. Cada personaje atesora una sabiduría atávica, una *micro-historia* que ilumina el presente del relato desde el pasado de la Historia. En ocasiones las palabras son pronunciadas por los personajes sin que ellos sepan lo que realmente quieren decir. Es pura metáfora que nace de una necesidad emocional de expresar un sentimiento que está mis allá de la esperanza y las lágrimas; y más allá de la alegría:

> Frodo contempló maravillado aquel don portentoso que durante tanto tiempo había llevado consigo, de un valor y un poder que no había sospechado. Rara vez lo había recordado en el camino, hasta que llegaron al Valle de Morgul, y nunca lo había utilizado porque temía aquella luz reveladora. —*Aiya Eärendil Elenion Ancalima!*— exclamó sin saber lo que decía; porque fue como si otra voz hablase a través de la suya, clara, invulnerable al aire viciado del foso.[70]

De modo semejante, en un momento crucial de la búsqueda Sam Gamyi se pregunta a sí mismo y a su amo acerca del significado de los relatos, considerando la posibilidad de ser él mismo parte de un cuento inconcluso, un concepto muy tolkieniano. Y, en la hora de su primer encuentro, Aragorn le habla a Éomer acerca de lo poderosa que es

la imagen de la hierba verde como materia para una leyenda.

En este contexto, las teorías psicologistas sobre el mito llevan cabo un valiente intento de defender su validez, pero reducen la natural ambigüedad de la realidad a una mera correspondencia unívoca. Intentan construir una explicación arquetípica del mundo, de modo que los ejemplos singulares son vistos tan sólo como representantes del eterno retorno en la naturaleza. Joseph Campbell y su héroe de las mil caras es un buen ejemplo de esta tendencia. La aplicabilidad tolkieniana está enraizada en la libertad del lector y, al mismo tiempo, en esa cualidad del lenguaje a la que nos hemos referido: la polisemia.

Las modernas doctrinas intelectuales sobre el mito (Jung, Lacan, Campbell) con frecuencia han acentuado la relación directa entre el mito y la psique (individual y colectiva), como si los mitos fuesen un lenguaje simbólico transformado de profundos procesos inconscientes. De esta convicción procede la todavía frecuente práctica de asumir que los elementos específicamente míticos corresponden a estructuras mentales determinadas en un proceso de asignación virtualmente unívoco: A como símbolo corresponde a B como estructura mental. Esto hace del mito una narración alegórica, algo contra lo que Tolkien alzó la voz desde su perspectiva filológica acerca del relato y sus implicaciones sobre el conocimiento a través del lenguaje; es decir, la relación entre el logos y el lenguaje. Pensamos que Tolkien no pudo sino ver en ese método psicologista un intento de hacer unívoco lo que su disciplina le había demostrado como una realidad esencialmente polisémica, infinitamente expresable: la realidad y el mito como la proyección más cercana a la vida.

El límite de esta explicación psicologista se transforma en un proceso de auto-conocimiento. Un verdadero filólogo protestaría contra esa mentalidad porque el mito es, para él, expresión de la realidad: luz refractada, iluminación. Los personajes no son la máscara o una suerte de retrato del autor. Hablan por sí mismos al lector de su alegría, de sus angustias, de sus miedos y esperanzas. El modo en que esto aparece en *El Señor de los Anillos* lo explica C. S. Lewis con estas hermosas palabras:

> La angustia es, para mí, casi la nota predominante. Pero no se trata de la angustia de las almas tortuosas y anormales, tan típicas en la literatura de nuestra época, sino de la angustia de quienes eran felices antes de que cierta oscuridad hiciera acto de presencia, sintiéndose satisfechos de poder vivir para verla, quizá, desterrada. La nostalgia, en efecto, también hace acto de presencia; no la nuestra, ni la del autor, sino la de los personajes. […]. En el mundo tolkieniano es imposible dar un solo paso entre Esgaroth y Forlindon, o desde Ered Mithrin a Khand, sin levantar el polvo de la historia.[71]

Son la angustia y la nostalgia de Bárbol por las ent-mujeres lo que hace que el lector sienta que algo de una edad dorada y más Beliz se ha marchado, perdido más allá de

toda esperanza. Su pena brilla sobre la del lector mientras intenta atrapar la sombra de una beatitud imposible.

Tolkien no solamente estaba enamorado de la Filología, sino que el modo en que se relacionaba con el mundo era filológico. Su disciplina actuaba como mediador entre su mente y el mundo. Era su puente para acceder al Logos. Y lo que es más importante aún, esto se aplica también a los personajes «ficticios», y de un modo muy coherente: «porque toda, la enorme ola de su mitología se apoya realmente sólo en esto: en la exploración de las implicaciones y ramificaciones de la sola palabra, *Eä*!».[72] Es decir, de qué manera cada idioma subcrea (o re-crea) este mandato; de qué modo cada idioma dice *Eä!*, —¡*hágase*!—, a través de su modo peculiar de comprender la creación; de qué forma cada idioma es una versión creativa de la creación.

El Señor de los Anillos nos ayuda a entender la transmisión de la sabiduría que viaja a través de la tradición literaria. Comprendemos que en el origen del lenguaje, del acto de hablar, hay un mito: la necesidad de expresar y *recontar* el mundo. Nuestra gramática es, como ya hemos dicho, mítica. Tolkien logró esa sensación de un mundo posible, creíble, como posibilidad positiva de la mente. Dio nombre a una «realidad con asterisco»;[73] es decir, la subcreó.

En la Tierra Media no es precisa la «voluntaria suspensión de la incredulidad». La credibilidad brilla a través del argumentos Se trata de una auténtica «creencia secundaria», como un aserto. No hay verdad escondida, o imitación del mundo fáctico en el que vivimos. No se trata de un «encantamiento» negativo, o de una manera de pensar «mágica» y, por eso, falsa. Percibimos que la realidad es así de hermosa cuando se la mira en espejo del mito, una vez más, como si fuera la primera vez. Por tanto, podemos ver en él la multiplicidad de significado que es la principal característica de este mundo, el mundo *real*. Lo que es mágico es *este* mundo, no el País de Fantasía. Y se trata de un mundo que sólo puede ser contado por medio del encantamiento mágico que despliegan el lenguaje mítico, la tradición popular, el logos, el *mythos*.

Puede ser que nosotros, como lectores del siglo XXI, nos hagamos uno con los personajes de *El Señor de los Anillos*. La razón de ese proceso mimético es que en un mundo en el que los mitos son sinónimos de cuentos de viejas, quizá interesantes pero en última instancia cosas superadas, representaciones de la verdad poco dignas de crédito, carecemos de un término que encaje con un cuento en el que personajes hechos completamente de «la materia de la imaginación», se ocupan de acciones, pensamientos y hazañas que pueden ser un medio más adecuado para comunicar una glosa inteligente y conmovedora de nuestra condición, precisamente porque estas acciones y pensamientos pon consistentes en este mundo imaginario.

Porque, a pesar de la obvia aplicabilidad de *El Señor de los Anillos* a nuestra realidad, es cierto que en nuestros días «debemos llamar a este libro "fantasía" —con las lógicas implicaciones que eso tiene como algo opuesto, por ejemplo, a la novela—

por carecer de otro término».[74] Nuestra herencia cultural más inmediata no dispone de ese término, Y no lo hace porque no tiene demasiada experiencia con obras del estilo de *El Señor de los Anillos*; tan sólo, quizá, algunas otras del propio Tolkien.

Como una relación entre medios —fantasía sin complejos[75]— y posibles fines —que alcanza un conocimiento hermenéutico de nuestra condición presente—, *El Señor de los Anillos* no tiene precedentes. Podemos describir sus componentes, pero su efecto es quizá más serio de lo que hemos aprendido a esperar de esos elementos. Tolkien comunicó de hecho perplejidades semejantes en su mundo ficticio. Nos encontramos como Pippin en la estancia de Denethor, intentando hallar las palabras que hicieran justicia a algo de lo que los hobbits sabían más bien poco. O como Bilbo en el cubil de Smaug, descubriendo una visión que le dejó «sin aliento», «literalmente». O como Éomer, que cree que el agudo retrato de Tolkien sobre la relación entre lenguaje y logos es sólo digno de un reino de Fantasía a causa de su inclusión dentro de una «leyenda».

Por todo ello podemos decir que sus presupuestos están más cerca de la verdad de lo que estamos inclinados a creer de un autor de «fantasías». El viaje desde su creación fantástica hasta sus cimientos en las fuentes de nuestro lenguaje mundano y habitual, parece al principio poco probable; pero —como Tolkien ha demostrado— es también posible, viable; y, en última instancia, profunda y humanamente verdadero.

CAPÍTULO 5
EL AMANTE DE LAS PALABRAS

REFLEXIONES EN TORNO AL POEMA *MITOPOEIA, DE* J. R. R. TOLKIEN[76]

EL *CONTINUUM* QUE forman vida y literatura se manifiesta con más fuerza que nunca, paradójicamente, en estos tiempos iletrados, en una era de profunda y radical ignorancia. Los tiempos que Chaplin retrató de modo magistral en su película, y que Paul Johnson llamó «modernos» en su monumental ensayo sobre el siglo XX adolecen, de un modo cada vez más doloroso e ineludible, de un analfabetismo falaz, necio y orgulloso. La rapidez con que los procesos informativos han devenido mera acumulación de datos, evidencia la absoluta carencia de recursos para la contemplación, para la construcción de mundos interiores coherentes, consistentes. Junto a estos hechos, fácilmente demostrables, no fueron pocos los artistas y escritores que, durante ese mismo período de la Historia, se mostraron capaces de volver a imaginar este mundo, de recrearlo según su particular logos.

Los mundos posibles que han visto la luz desde, *lato sensu*, los románticos, se yerguen de manera renovada como faros que alumbran y dan ideas a cinematógrafos y pintores, a fotógrafos y escultores, arquitectos o músicos, aportando sentido a la *nueva mirada*. La creación literaria en cuanto proceso epistemológico, de conocimiento de uno mismo y de conciencia del mundo que llamamos «real», merece serena atención. En este preciso contexto, la literatura producida por el grupo literario de los *Inklings*, y principalmente por John Ronald Reuel Tolkien y Clive Staples Lewis, se ha convertido en punta de lanza de un modo renovado de imaginar la épica de este mundo, el carácter mítico de la palabra y los relatos. Parece, pues, adecuado centrar nuestra atención sobre el proceso artístico que Tolkien llamo «subcreación»: la capacidad que poseen las palabras para crear «mundos secundarios», modos complementarios de entender el «mundo primario» a partir de historias que reproducen en su logos el modo de ser multidimensional propio de la Verdad.

Si aceptamos la evidencia etimológica, según la cual *lógos* significa tanto «palabra» como «designio» —en el sentido del plan o diseño general—, entonces la *misología*[77] no es sólo una aversión a las palabras, a su valor significativo. Una actitud misológica implica también apartarse del sentido que tiene el Logos como plan cósmico. El misólogo aspira —pienso que, en puchos casos, de manera inconsciente— a la creación de un lenguaje no significativo. Frente a la metáfora, señal evidente de la sobreabundancia de esencia y de significado del mundo y, por tanto, de la necesidad de nombrar la multiplicidad de la realidad —la superabundancia del ser—, ellos plantean el lenguaje como mero pacto utilitario.[78]

Frente a lo múltiple de la realidad, la univocidad de sentido; frente al mito, la alegoría. En definitiva, la dictadura del «monoforismo», del significado único —corolario lógico del nominalismo de Ockham y sus *flati voces*, que atraviesa la historia de Occidente desde el siglo XIV[79]—, frente a la metáfora esencial de la vida, del ser y la belleza, de una vida y un mundo que se nos presentan cargados de ambigüedad y polisemia.[80]

Pero vuelvo a mi reflexión. Frente al *filólogo*, el que «ama las palabras» y el designio creativo que ellas encierran, el *misólogo* (tanto el deconstruccionista refinado como el inculto, el nuevo bárbaro alumbrado por la revolución tecnológico-comunicativa interrelacionada «gracias a» la todopoderosa Red Global) ve un mundo empobrecido. No es capaz de entender tanta riqueza porque, literalmente, le faltan las palabras. El cercenamiento con que percibe la realidad significativa deriva en un raquitismo interior.

Este proceso también se verifica a la inversa: un saber más metafórico manifiesta un alma más matizada, a la vez que posibilita su desarrollo. El que es en verdad filólogo, sencillamente, *sabe más*. Conoce mejor y más profundamente la realidad. Por eso, entre otras muchas razones, leer *El Señor de los Anillos* ensancha nuestra experiencia del mundo, como la ensancha *Alice in Wonderland*, con su idioma inventado por Lewis Carroll, el *jabberwocky*; o Macondo y el uso del español en manos de García Márquez. Es una prebenda de los clásicos. También por ese motivo cabe afirmar que no llegar a ser un gran lector empobrece al ser humano de modo integral. Lo más terrible de esta tragedia no se limita sólo al problema de un analfabetismo cierto, de falta de vocabulario para expresarse ante un público, o en el momento de realizar un examen. La carencia de lenguaje se traduce; en una situación permanente de radical carestía existencial que balbucea su ignorancia.

Pero esta carencia tiene consecuencias aun más graves. Quien es *misologus* es también, necesariamente, *misomitus*: el que odia las palabras odia también la Historia y las historias que nos la *re-latan*: literalmente, que «nos la vuelven a traer» (del latín *refero, refers, referre, retuli, relatum*), actualizándola, haciéndola presente aquí y ahora. El «misomito» odia la Historia porque no la aprecia; no reconoce en ella su valor epistemológico y sapiencial.[81] Duda de que sentarse al calor del hogar para escuchar las historias de la abuela (o del abuelo) tenga validez más allá de la obra de caridad, la compañía material (estar de cuerpo presente), o el mero —y evidente— hecho útil de calentarse.

Tolkien escribió una vez: «La Historia a menudo se asemeja al Mito, porque en última instancia ambos comparten la misma sustancia».[82] Esa «última instancia» consiste en que ambas realidades —al igual que la leyenda como estadio intermedio—, participan de la verdad —lo que Tolkien llama «la misma sustancia»—; y, más allá de la dimensión fáctica de lo real, son manifestaciones de la Verdad esencial del mundo y del ser humano.

A partir de esa afirmación, y dejando a un lado su condición sobrenatural de

criatura en este punto de la argumentación, les fácil deducir que los modos —casi los únicos— de actualizar la verdad sobre el ser humano, que es un ser histórico, son:

1. Volver a contar lo que pasó en el mundo real: historias a partir de la Historia.
2. Contar lo que quizá pasó o, al menos, no sucedió de la manera que se nos ha transmitido, pero que tiene su fundamento en hechos «reales»: la leyenda.
3. Narrar lo que *no ha pasado ni puede llegar a suceder* en el mundo *real*: lo mítico del mito; pero que sí es verdad porque recoge —como *splintered light*, dice Tolkien en *Mitopoeia*, como «luz refractada»[83]— la imagen de verdad que esconden sucesos relatados por otros seres humanos que hablaban de sí mismos, del modo en que ellos conocían su mundo, y otros mundos *posibles*; reales o no, no importaba a condición de que fuesen *verosímiles*. Porque esos mundos posibles eran, son y serán otras caras del multiforme y polivalente mundo *real*?[84]

La convicción que Tolkien poseía sobre el poder creador del Logos,[85] entendido en su doble acepción de «designio cósmico» y «palabra», esa idea tan nuclear de la poética tolkieniana según la cual son los idiomas los que alumbran un mundo entero (y no al revés), puede ser la base para una adecuada y luminosa hermenéutica de películas como *Kill Bill*, *Matrix*, o *Spider-Man*, y también de la versión que Peter Jackson ha hecho de *El Señor del los Anillos*. ¿En qué sentido?

El cine de la posmodernidad no aspira a crear «verdad» porque, sencillamente, no cree que exista, ni mucho menos que se pueda llegar a conocerla. El conocimiento de la verdad haría posible su posesión, con la consiguiente alegría que deriva de ese amor gozoso y estable. Quizá por esa razón el cine de la posmodernidad es profundamente triste. Los personajes a duras penas son felices, en el sentido antropológico: amantes del una verdad sobre sus vidas y sobre sí mismos que les permita alcanzar una conciencia de sí y un cierto dominio de sus almas. Todo queda en manos de un destino ciego que, en su fatalidad aboca a la dictadura de un relativismo cínico que se manifiesta en un sentido del humor amargo. Ese relativismo —cuyas raíces están en el paso del *mythos* al *lógos* en la Grecia platónica, pero que ha llegado a nosotros actualizado más recientemente por la Ilustración— es el culpable de la mala fama de la «fantasía» y más en concreto, de la épica: «cuentos de viejas», dicen, burlones, quienes han recogido el testigo del racionalismo ilustrado de Nietzsche y del empirismo positivista en todos los ámbitos.

Pero el problema persiste, porque el deseo del corazón humano es demasiado fuerte y perentorio, y no acepta excusas o evasivas. La visión de Tolkien, su logos artístico, aún resuena en los fotogramas de la versión de Peter Jackson, aunque él no lo sepa. También por ese motivo hay que analizar la película como una sola, y no como tres. Las necesidades de la comercialización, característica de la posmodernidad, han obligado a que la robra de arte quede mediatizada —más

posmodernidad— para alegar al público. En el camino, empero, ha quedado gran parte de la esencia, a pesar de las «exigencias» del cine comercial; finas la intención de Tolkien como autor original perdura. El logos tolkieniano se alza como punto de referencia que ilumina la cuestión del carácter fragmentario del universo habitado por el hombre posterior a la «muerte de Dios», precisamente desde la necesidad de recuperar la unidad del ser, perdida entre promesas incumplidas de caóticos paraísos inmanentes.

Tolkien consideraba su subcreación como una unidad pe designio articulada a través de las palabras, de los idiomas «inventados» (del latín *inuenire*, «encontrar, hallar»). En la intención tolkieniana, esos «hallazgos lingüísticos» estuvieron presididos en todo momento, durante más de cincuenta y cínico años, por una visión artística unitaria (*su* logos); a saber: la *voluntad creativa* acerca de la historia de los elfos y su convivencia con las demás razas, hasta llegar a la explicación del destino de los hombres, y la inserción de los hobbits en todo el ciclo. En medio de ese plan, Tolkien tuvo que lidiar con las aparentes casualidades —la Providencia— que se entretejían en la vida cotidiana: la llegada de sus hijos al hogar y la necesidad de entretenerles, que dio lugar a las aventuras de Bilbo y a los demás cuentos de la década de 1920; aquella alumna que encontró accidentalmente el manuscrito de *El hobbit*, la petición de una «continuación» para las aventuras de Bilbo; y lo demás es historia de las Letras.

Al llegar el momento de contar la Guerra del Anillo, la mente de Tolkien seguía dominada por aquella visión única que había echado a rodar *El Libro de los Cuentos Perdidos* hacia 1916:[86] el designio creador sobre toda la Tierra Media, último eslabón de la Historia de ese universo *hallado* en la indagación lingüística. Es decir, Tolkien empleó la capacidad inherente a las palabras para *crear verdad*. A través de esa capacidad, el escritor tenía en sus manos el poder de un mago; era capaz de hacer posible la «creencia secundaria» frente a la simple «voluntaria suspensión de la incredulidad» que esgrimía Coleridge como privilegio de Fantasía. Tolkien llegaba mucho más lejos. Si la polisemia de la realidad necesita ser designada de múltiples maneras, porque la verdad del mundo es metafórica, entonces sólo designando la múltiple esencia del mundo llega el subcreador a cantar de forma adecuada la riqueza significativa del universo.[87]

A finales de 1937, en el momento de retomar la historia de Bilbo, el autor veía la necesidad de seguir desarrollando los idiomas, antes que inventar nuevas líneas arguméntales. La «originalidad» de *El Señor de los Anillos* se enraizaba más y más en el desarrollo de las etimologías y de los nuevos idiomas, y en el empleo adecuado del inglés —la «Lengua Común» en la Tierra Media—, que debía ser usado por cada personaje, raza y pueblo del modo acorde con las relaciones entre fondo y forma en un escenario épico.

La estrofa central del poema *Mitopoeia* recoge este pensamiento, profundamente tolkieniano, que tiene su correlato pacto en la praxis literaria del autor. Se trata de un

poema que Tolkien dedicó a C. S. Lewis quien, desde mediados de la década de 1920 hasta aproximadamente 1931, seguía pensando que los mitos eran tan sólo «mentiras hermosas». Así reza la dedicatoria que encabeza el poema:

> To one who said that myths were lies and therefore worthless, even though 'breathed through silver'. Philomythus to Misomythus.[88]

Para Tolkien la creación literaria a partir del poder significativo, de la carga semántica de cada palabra, es uno de los modos de recuperar la unidad del ser del mundo, de su sentido y del significado global del Logos divino. Por tanto, la metáfora se alza como el útil adecuado para la tarea del escritor, el subcreador que alumbra nuevos mundos desde los que volver á descubrir belleza de éste; y, en un estadio superior, más profundo, la Belleza de Dios:

El corazón del hombre no está hecho de engaños,
y obtiene sabiduría del único que es Sabio,
y todavía lo invoca. Aunque ahora exiliado,
el hombre no se ha perdido ni del todo ha cambiado.
Quizá conozca la des-gracia, pero no ha sido destronado,
y aún lleva los harapos de su señorío,
el dominio del mundo por medio de actos creativos:
y nunca adora al Gran Artefacto,
hombre, subcreador, luz refractada
a través del cual se separa en fragmentos de Blanco
de numerosos matices que se continúan sin fin
en formas vivas que van de mente en mente.[89]

Cabría preguntarse: ¿el Gran Artefacto es el progreso? ¿Se refiere Tolkien a lo que impide que observemos la realidad y la renovemos, nombrándola? En efecto, esa metáfora guarda relación con eso. La Máquina o Artefacto (lo fabricado de manera artificial) es, en el pensamiento de Tolkien, lo contrario de la Magia, que es para el autor la capacidad élfica de llevar a su plenitud el modo de ser propio de cada esencia. El Anillo Regente es, según esa idea, la Máquina por antonomasia.[90]

Por tanto, en la Tierra Media y en Beleriand es «mago», «mágico», el que ama el modo de ser natural del mundo. Gandalf y los elfos —Elrond, Glorfindel o Galadriel —, Tom Bombadil, Bárbol y los hobbits, son mágicos en ese sentido, y su comunión con la tierra se refiere a esa connaturalidad con ella. Sauron, en cambio, es señalado como un brujo, un hechicero (su nombre en *El hobbit* es «el Nigromante»). Así lo atestiguan las intrigas palaciegas que urde para llevar a los reyes de Númenor a los cultos idolátricos y la apostasía que desencadenan el final de la Segunda Edad.[91]

Sólo el subcreador puede llevar a su plenitud el conocimiento y la expresión de la potencialmente infinita riqueza de significado y sentido de *este* mundo, precisamente creando mundos secundarios. El Gran Artefacto nos intenta convencer de que sólo existe el mundo primario, y también de que a duras penas podemos llegar a conocerlo y nombrarlo. Pues sólo conocemos plenamente lo que podemos nombrar.[92] De

modo que, en rigor, la obra de Tolkien no es en absoluto «fantasía» si aceptamos que su creación es un modo adecuado de redescubrir la verdad profunda del mundo, mirándolo con una luz nueva, más adecuada, a través de las lentes del mito.

Ahora bien, ¿cómo puede el hombre separar la luz en fragmentos de Blanco por medio de la creación literaria, artística? En respuesta de Tolkien es clara: porque el Blanco es la verdad, y los mitos —cada narración coherente, verosímil, en el sentido que Tolkien da a ese término— son un medio para conocer la Verdad. Como para el autor la alegoría no es válida del todo como literatura, él preconiza la necesidad de preservar la aplicabilidad libre de cada historia para cada receptor. De ese modo, la luz se «refracta» al pasar a través de los prismas adecuados —los relatos, los mensajes artísticos que van «de mente en mente»—, hablando de modo diverso a la diversidad de receptores.

Otros pasajes de este poema resultan igualmente iluminadores. Por ejemplo, aquél en el que Tolkien habla de que «una estrella es una estrella / una bola de materia obligada a seguir un curso matemático […]». En esta metáfora se encierra mucho de lo que el autor pensaba sobre el poder subcreador de la metáfora. Es quizá en esos versos donde se concentra el núcleo de la poética tolkieniana en estado puro. ¿En qué sentido? Para Tolkien, el poeta aporta elementos esenciales para el conocimiento completo de la realidad. Su mirada penetra la esencia del mundo. La poesía deviene así epistemología, un camino hacia el conocimiento y una más plena sabiduría del mundo, a la vez que sigue siendo su finalidad contribuir al gozo estético. En el ejemplo citado, al conocimiento del astrofísico le haría falta saber que «no ve ninguna estrella quien no ve *ante todo* / hebras de plata viva que estallan de pronto / como flores en una canción antigua» (*Mitopoeia*, p. 135). Para conocer de manera cabal y completa, *qué es una estrella*, precisamos el saber de ambos.[93]

El conocimiento poético pone de manifiesto la honda raigambre del Arte en el ser humano, su anhelo de una vida más plena que sólo se alcanza mediante la contemplación, que hace posible el crecimiento de la vida del espíritu. El contraste de esta visión con la vida moderna explicaría, en parte, la atracción que muchos lectores sienten por la mitología tolkieniana. El ámbito mítico, la existencia de relatos profundamente deseables para el alma —no sólo como escenarios de evasión, recuperación y consuelo—, donde se pueden hallar respuestas a los eternos interrogantes, aporta «soluciones literarias» que iluminan lo que los razonamientos especulativos a veces oscurecen.

Todo lo analizado hasta ahora refleja la teoría de Tolkien expuesta en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*. Pero ¿se pueden interpretar estas ideas aplicándolas a la lectura de *El Señor de los Anillos*? ¿No sería Aragorn identificable con el hombre que «conoce la des-gracia, pero no ha sido destronado»? Hasta cierto punto. En el caso de Aragorn, una hermenéutica tan al pie de la letra parece un poco forzada. Tolkien se refiere más bien al hombre como criatura que ha perdido el estado de gracia en que fue creado por Dios: todo ser humano *des-graciado* después de la Caída, pero que no

ha quedado destronado, pues la herencia le sigue perteneciendo. Por eso «aún lleva los harapos de su señorío» como heredero que es del Reino de Dios, rescatado por Jesucristo. En el caso del artista, esa herencia es Recuperable precisamente a través «de actos creativos»; porque, para Tolkien, uno de los modos de recuperar la gracia es el Arte, la plasmación de la Belleza y la Verdad en forma de mundos posibles y objetos materiales. El Arte puede, así, llegar a ser redentor.

Tolkien creó un mundo a la medida de las posibilidades creativas de un idioma. Así lo explica Verlyn Flieger: un mundo «that was commensurate with the possibilities of a language, a world that lived up to what the language was capable of expressing».[94] Esto, unido a la afirmación —tan profunda, tan brillante— de la misma autora, «lo que es metafórico para nosotros es literal en *El Señor de los Anillos*», invita a pensar que el planteamiento de Tolkien al inventar la Tierra Media era radical: *creación* desde el lenguaje, pues creamos a imagen y semejanza de un creador: «Aún creamos según la ley en la que fuimos creados» (*Mitopoeia*, p. 137).

Así pues, en la poética de Tolkien la necesidad de la metáfora no es sólo significativa; es decir, no sólo hace referencia al plano de la designación de las cosas. Es constitutiva, en el plano ontológico, para la tarea del escritor. Poseer el mundo secundario —en un triple plano: intelectual, emocional y estético—, exige y requiere la designación de ese mundo a la elevada escala estética que demanda la propia coherencia interna de la narración. Cabría decir que es lo que Todorov ha agrupado bajo, el concepto de «lo maravilloso»: los ents, los elfos, el *miruvor*, la *athelas*, la vara de Gandalf que se enciende al imperio de su voz —de su *palabra*—, el Árbol Blanco, etcétera.

En este caso, la verosimilitud aristotélica no es sólo argumental —«las historias deben versar antes sobre lo verosímil que sobre lo real»[95]—, sino esencial para la narración. Por tanto, más importante que saber *qué es* un huargo o un Nazgûl, es conocer la carga semántica e histórica de terror y esclavitud moral —en el caso del espectro— de esos términos, así como la etimología de ambas palabras. Y en ese nivel significativo, la metáfora se convierte en un útil imprescindible para el escritor, al hacer plenamente creíble lo mítico del mito.

El Señor de los Anillos está lleno de ejemplos de estas ideas. Cuando el texto de Tolkien dice que la oscuridad en el antro de Ella-laraña era impenetrable y afectaba a los corazones de Frodo y Sam, o que ante el grito de los Nazgûl eran los corazones los que desfallecían, pues una tenebrosa desesperanza invadía las mentes, eso debe ser leído e interpretado al pie de la letra, del mismo modo que Bilbo se quedó *literalmente* sin aliento al entrar en el cubil de Smaug.[96]

En las páginas precedentes hemos venido considerando de qué manera filología y misología son dos actitudes ante el mundo y su significado cósmico. Veamos, a través de algunos ejemplos, de qué forma los relatos de Tolkien aportan un modo de ver la vida de hondo calado humanista, *filosófico*. En *El Señor de los Anillos*, los personajes que pertenecen a los llamados Pueblos Libres son profundamente «filólogos». Aman

los idiomas singulares y su riqueza semántica; aprecian el sonido de esas lenguas; y aman la tradición y las historias del pasado que actualizan la verdad cósmica de la Tierra Media como logos viable. Los personajes sabios de este universo son capaces de «actualizar» el pasado, de traer al presente la trascendencia de hechos que se pierden en las tinieblas de la Historia (los llamados «Días Antiguos»). Gandalf en Bolsón Cerrado, narrando la historia del Anillo ante Frodo, o Elrond en Rivendel, desplegando ante los oyentes la visión de los estandartes de Gil-galad, son dos buenos ejemplos.

La reacción de Sam al escuchar a Gimli hablar en *Khuzdûl*, resulta igualmente esclarecedora al respecto del modo en que la eufonía de un idioma contribuye al entendimiento y, sobre todo al deseo de la sabiduría que sólo esa lengua es capaz de cantar y transmitir. En este nivel, las terribles consecuencias del fracaso de Frodo y su misión se manifestarían también en la pérdida del folclore propio de cada pueblo, expresado en sus idiomas particulares. De ahí el miedo de Gandalf a que la Lengua Negra de Mordor pudiera llegar a ser la *koiné* en un mundo esclavizado moralmente, y embrutecido desde una óptica cultural. El imperio de Sauron significaría el final de las canciones.[97]

Por otro lado, si como vimos al principio el filólogo es también filomito, entonces debería verificarse en *El Señor de los Anillos* la presencia de personajes que aman las historias y que se saben parte de ellas. Desde esa perspectiva, son *filomitos* los cuatro hobbits en la Cima de los Vientos, cuando piden a Trancos que les cuente relatos del ancho mundo —una petición que Frodo hacía de forma habitual a Gandalf cada vez que el anciano sabio llegaba a Bolsón Cerrado—, y se dice en el texto que se asombraban de cuántas historias conocía, «y se preguntabais dónde habría aprendido todo aquello»; es decir, qué viajes le habían revelado esa ciencia de lugares nunca antes vistos, verosímiles y deseables, pero nunca experimentados en ese estadio del relato por los hobbits, e incluso nunca experimentables, al pertenecer al pasado.

También Bilbo es un personaje profundamente afín a los relatos y a su valor sapiencial. Su decisión de retirarse a Rivendel está motivada por dos razones: encontrar la tranquilidad que precisa para acabar su libro, y escribir poesía que se nutra, en parte, de los relatos y la tradición oral que pasean entre los muros del Ultimo Hogar de los elfos. Poesía e historias van de la mano. Cabe pensar, por tanto, que la tradición recogida en la casa de Elrond fuese, fundamentalmente, una tradición élfica versificada, poemas épicos que, por tanto, se transmitirían sobre nodo de manera oral.[98]

Sam Gamyi reflexiona de manera análoga sobre la profunda relación entre la vida y los relatos a medida que el Portador se acerca al Monte del Destino; es decir, en un momento en que la Esperanza no parece viable, y el fracaso aboca a los personajes a las últimas preguntas, las que se refieren al *sentido* de la vida. En esta óptica, cabe hablar de un matiz marcadamente existencialista en la obra de Tolkien.[99]

La balada de Beren y Lúthien Tinúviel, que es la historia que viene al recuerdo

del hobbit en ese momento, hace que Sam caiga en la cuenta de que las «grandes historias no terminan nunca», pues la luz de Eärendil que titila en el frasco de Galadriel, es la misma luz primigenia que lucía en el *silmaril* rescatado por los amantes de la corona de hierro de Morgoth. A la vez, en la pregunta de Sam late también esta otra: ¿es probable que él mismo no sea sino un personaje más dentro del gran drama de la Historia? Así es, dice Frodo —para entonces, un Mediano sabio, que ha «crecido», como nota Saruman hacia el final de la narración—: cada uno debe llegar a escena en este «gran teatro» que es el mundo —en expresión de Calderón—, aportar su actuación, importante o no; y marcharse, pues «las mareas del tiempo» transcurren para todos de manera inexorable.

Pero al ser la Tierra Media un mundo *pagano*, donde no ha habido Revelación ni, por tanto, Redención, la ausencia de una promesa de vida eterna posterior a la muerte corporal hace inviable la esperanza en un *cielo*, en un *paraíso*.[100] Por esa razón, lo importante en el devenir histórico personal es que cada uno haga todo lo que pueda, pues esas hazañas serán dignas de convertirse en materia de un cantar de gesta. Lo decisivo, la verdadera recompensa, es hacerse merecedor del *recuerdo*, alcanzar el privilegio de que las generaciones posteriores *guarden memoria* de los muertos. Ése es el estipendio adecuado en la Tierra Media —un mundo largamente embebido de épica y heroísmo—, su *paraíso particular* como universo literario. Y así, Sam Gamyi se atreve a poner título a su propio cantar de gesta, aunque en su sencilla humildad ni se le ocurre que él sea uno de los actantes principales. Ha de ser Frodo quien añada a la historia de «Frodo Nuevededos» las proezas de «Samsagaz el Bravo», sin cuyo concurso nada de aquello habría ocurrido: no habría quedada memoria histórica de la búsqueda de Frodo y de la destrucción de Sauron.

Ya en la conclusión de *El hobbit*, Tolkien ponía de relieve ésta noción de la continuidad de las historias con la Historia y —por tanto, con la leyenda y el mito, que comparten con aquélla «la misma sustancia», según vimos[101]—. En un breve diálogo entre Gandalf y Bilbo, el Mago llama la atención del hobbit haciéndole notar que no se debe dejar de creer en las historias y las profecías porque uno mismo haya ayudado a que se cumplan. Porque cada uno es, en este sentido, el único protagonista adecuado de su epopeya personal, el único *mitopoeta* conveniente, autorizado para cantar y contar su mito, su relato, su historia, con las palabras apropiadas; con esa *filo-logia* precisa, en el fondo y en la forma, que aprecie y se detenga en la riqueza semántica de cada vocablo y en la armonía del todo lógico, cósmico. Porque, como señaló Chesterton,[102] nada hay más sobrenatural y fantástico —nada más mágico— que este mundo que llamamos *real*.

CAPÍTULO 6
TOLKIEN, EL TEJEDOR DE SUEÑOS

HABLAR SOBRE JOHN Ronald Tolkien como tejedor de sueños se presta al equívoco. A la vista de tan sugerente título, cabría deducir que el presente texto es una concienzuda argumentación para demostrar una de estas dos opciones: o bien que el Profesor de Oxford fue un embaucador; o bien que, en el mejor de los casos, se trató de un poeta capaz de disfrazar las mentiras con palabras tan hermosas como la plata.[103] Amitos extremos son, sin embargo, erróneos. Acercarse a Tolkien dentro del contexto intelectual concreto de las relaciones entre Verdad, Mito y mundo, permite adentrarse en la potencialidad sapiencial de los universos de ficción, y en el modo en que esa relación secular se ha presentado como problema filosófico, en concreto, a través de la literatura.

De la mano de anfitriones tan egregios como Platón o Aristóteles, es posible que entendamos con mayor profundidad de qué manera el inventor[104] de la Comarca, Númenor y Rivendel, se acercó a la verdad por medio de lo que él mismo llamó subcreación: el proceso *mitopoético* de imitación de acciones humanas a través del arte literario, de esa luminosa conjugación de inspiración y existencia que nos demuestra que la vida no es suficiente; que había en nosotros más tela de la que fue necesaria para cortar el traje de nuestro destino, un traje tejido de sueños] eternos y verdaderos.

El significado del Arte para el ser humano desde la mímesis aristotélica

En el *Banquete*, Platón pone en boca de Aristófanes el mito del andrógino, aquel personaje que había sido castigado por Zeus a vivir partido en dos, de modo que anduviese eternamente condenado a buscar su otra mitad.[105] Ambas mitades —en griego; *sým-bola*, del verbo *sým-bállein*, «reconstruir»— son, por tanto, partes de una unidad rota. Así pues, resulta evidente que ya los antiguos maestros griegos entendieron la existencia en el hombre de una unidad perdida que habría de ser recompuesta por medio de la atención esmerada a lo simbólico. De esta manera, lo simbólico se convierte en uno de los jalones fundamentales en el camino epistemológico hacia la comprensión *filosófica* del, hombre, de su verdad plena, de la auténtica sabiduría que consiste tanto en el auto-conocimiento que el ser humano posee de sí, como en el conocimiento pleno del cosmos que le rodea y del que es parte. El simbolismo deviene pieza esencial del modo en que el espíritu conoce, y en este itinerario, que a menudo adopta la forma de una narración, el ser humano se revela a sí mismo como ser simbólico, a la vez que como ser histórico, que vive *en* el

tiempo.

Sin embargo, ¿qué suele ocurrir cuando se habla de Tolkien, cuando oímos hablar de él en los medios de comunicación, y más aún, y ya es triste, cuando se aborda su estudio en ámbitos académicos, en las pocas ocasiones en que esto sucede? A nuestro autor le acompaña desde hace más de cincuenta años el peyorativo sambenito de *literatura fantástica* o, lo que es incluso más falso, el de *literatura infantil y juvenil*. En definitiva, para quienes se han arrogado el derecho a decidir qué obras merecen el título de *literatura* y cuáles no, Tolkien no pasaría de ser un urdidor de mentiras, de sueños, de falacias, porque *fantasía* es, desde la Ilustración —e incluso antes—, palabra con mala prensa, sinónimo de engaños, de cantos de sirena que la razón debe combatir como demonios o entelequias que distraen al ser humano del *verdadero* conocimiento. Hoy día John Ronald Reuel Tolkien es considerado por muchos, y más todavía tras las versiones cinematográficas realizadas por Peter Jackson, como simple entretenimiento. Su obra literaria y la raíz lingüística de su invención no son tenidas como literatura *seria*, a pesar de tratarse de una mitología compuesta en pleno siglo XX y del esfuerzo artístico continuado del autor por revitalizar un género tan antiguo como la epopeya.[106] Para algunos críticos literarios Tolkien es, como no podría ser de otro modo, sencillamente invisible. [107]

Es mi propósito demostrar que Tolkien no tiene nada que ver con una consideración negativa o falaz de Fantasía, que su literatura es Literatura, y que la Tierra Media es un escenario tan filosófico —en sentido etimológico, como indiqué más arriba— como puedan serlo la corte del rey Lear o la Mancha que hollaron Alonso Quijano y su buen amigo Sancho. Tejer sueños, puede parecer una tarea fútil y engañosa para la mente moderna. Pero ése es fundamentalmente un problema de la mente moderna, porque el hombre no está hecho sólo de herramientas, datos y materia. Antes, y de modo mucho más radical, el ser humano es «un animal que cuenta historias»;[108] una creatura que sabe y siente, y que debe *contar-se* su propia historia si quiere entender quién es, de dónde viene y a dónde va.[109] Pues, citando al célebre profesor Keating en la película de Peter Weir, *El club de los poetas muertos*, «sólo al soñar tenemos libertad. Siempre así ha sido, y siempre así será».

Relatos diversos, fórmulas eternas: ecos del «in principio erat Verbum»

Desde el inicio de la Historia, el ser humano ha sentido la profunda necesidad de manifestar su interioridad y su manera ver el mundo por medio de narraciones, de historias, de cuentos. En inglés el verbo «to tell», *contar, narrar*, y el sustantivo «tale», *historia*, *cuento*, comparten la misma raíz. En español, «cuéntame un cuento» es la petición habitual de muchos niños. *Referir* un suceso consiste en contarlo de nuevo, convirtiéndolo en *relato* —de la raíz latina *refero, refers, referre, retuli,*

relatum—, es decir, en re-presentación de lo ya sabido. Al volver a traer al presente lo que sucedió, se actualiza el paso del tiempo y la memoria se puede transformar en sabiduría. La palabra ha sido siempre el vehículo adecuado para manifestar esa interioridad humana, la dimensión espiritual de cada persona. Al erigirle en heraldo de la memoria, la palabra se convierte en la varita mágica del escritor que es capaz de elaborar historias tejidas con el eco de una gramática mítica. La construcción de mundos de ficción que reproducen el modo en que suceden las acciones humanas, ha sido, es y será el afán de todo narrador. Podríamos afirmar que el mito posee una dimensión *especular* para el hombre, y que en ese espejo la humanidad obtiene la medida, el peso y el volumen de su propia existencia por medio del alejamiento que provee la narración.[110] Volveré pronto sobre este interesante aspecto.

Aristóteles escribió en su célebre *Poética* que, por medio de la literatura, el escritor lleva a cabo una imitación de acciones humanas *(práxeos mímesis)*.[111] Gracias a la ficción es posible reconstruir el modo en que el actuar del hombre va configurando la Historia. En definitiva, los cuentos y relatos de cada época nos han permitido conocer las mentalidades del pasado, reconocernos en ellas e, incluso, extrapolar el modo en que sucederán las cosas en el futuro. Así, muchos escritores han escrito sus relatos imaginando un viaje en el espacio (*20.000 leguas de viaje submarino* o *De la Tierra a la Luna*, de Jules Verne) o un viaje en el tiempo (*La máquina del tiempo*, de Herbert G. Wells). El alejamiento del mundo tal y como lo conocemos permite al escritor una gran libertad creativa, porque puede imaginar un universo sin las características y limitaciones del que él y el lector conocen. Sin embargo, sea cual sea el escenario y el lugar en que se sitúe el relato, las acciones y los puntos de vista serán siempre humanos; porque el escritor lo es, y al inventar no hace sino crear a su imagen y semejanza, siendo como es él mismo imagen y semejanza de un Creador.[112]

La literatura pone en juego una de las potencias interiores del artista: la imaginación. Esta imaginación, en su dimensión creadora o simbólica, es capaz de elaborar historias ficticias; cuya *apariencia de realidad* las hace creíbles. Podríamos afirmar, que los relatos son leídos *sub specie veritatis*, no porque hayan ocurrido o puedan ocurrir en el mundo sensible, sino porque son, en sentido amplio, metafísico, verdad. Una historia no tiene por qué ser *real* —si reducimos la consideración de real a lo empíricamente demostrable—, o *realista*, para ser creíble. Creemos en una fábula —en la que los personajes son animales personificados— sabiendo de sobra que eso no es viable en el mundo que conocemos. Pero entre el escritor y el lector se establece un pacto de credibilidad literaria. Coleridge, el gran escritor románticos llamó a este pacto «*the willing suspension of disbelief*», la voluntaria suspensión de la incredulidad; es decir, la rendición por parte del lector ante el arte del escritor, de su creencia ciega en que las reglas de *este* mundo son las únicas válidas para *cualquier* mundo; y que, por tanto, sólo existe lo *real*, entendido como aquello que es demostrable con los métodos de la ciencia experimental. Sin embargo, conviene

señalar que el estatuto metafísico de *verdad* es mucho más amplio que el de *realidad*. Hay mucha más verdad filosófica en un centauro que en un tornillo, y en Peter Pan más que en un circuito impreso. ¿Quién sería tan necio como para querer medir con números el amor de su madre?

En su revisión de la tradición romántica, Tolkien fue mucho más lejos que Coleridge. Para nuestro autor, el auténtico *mitopoeta* debía ser capaz de provocar en el lector auténtica «creencia secundaria». El reto consistiría entonces en lograr que el lector *creyese* en la *verdad inherente* al relato que está leyendo, en su verosimilitud.[113] Porque, para ser *creíble,* una buena historia ha de versar —una vez más, ya lo dijo Aristóteles— antes sobre lo *verosímil* que sobre lo *real.*[114] Por lo tanto, el arte del buen escritor debe trabajar precisamente sobre el tratamiento del material narrativo y de los personajes con el fin de hacer creíbles, viables desde el punto de vista humano, los acontecimientos que forman el relato. Para Tolkien es justamente ahí donde la destreza fiel escritor se revela en todo su esplendor artístico —y no sólo técnico—, o donde fracasa el Arte si la imaginación es forzada a aceptar como verosímil lo que carece de la coherencia interna de la realidad.

La explicación de este proceso artístico, que Tolkien llamó por analogía *subcreación*, deriva del modo en que el ser humano se concibe a sí mismo como criatura capaz de crear, actuando en su propia escala como un dios. Pero actuar como el Creador implica, para Tolkien, seguir la ley en la que fue creado este mundo; ley que se inspira en el Amor y la Misericordia que es Dios, y que se apoya en la libertad, que es sello distintivo de lo humano. A este respecto, Tolkien escribió en su poema *Mitopoeia* («el arte de crear historias»):

El corazón del hombre no está hecho de engaños,
y obtiene sabiduría del único que es Sabio,
y todavía lo invoca. Aunque ahora exiliado,
el hombre no se ha perdido ni del todo ha cambiado.
Quizá sea un des-graciado, pero no ha sido destronado,
y aún lleva los harapos de su señorío,
el dominio del mundo por medio de actos creativos […]
hombre, subcreador, luz refractada
a través del quien se separa en fragmentos de Blanco
de numerosos matices, que se continúan sin fin
en formas vivas que van de mente en mente.
Aunque hayamos llenado las grietas del mundo
con elfos y duendes, aunque hayamos levantado
dioses y estancias a partir de la oscuridad y de la luz, […]
era nuestro derecho
(bien o mal usado). El derecho no ha decaído.
Aún creamos según la ley en la que fuimos creados.[115]

Es decir, el ser humano actúa como un creador dando existencia a universos semejantes al mundo real, porque él mismo es una criatura.[116] A lo largo de la historia de la literatura, los grandes escritores han hecho creíble lo aparentemente imposible, inventando mundos viables y verosímiles, aunque las historias narradas

fueran futuristas (*Viaje al centro de la Tierra*, de Jules Verne), de terror (*Frankenstein*, de Mary Shelley), mitológicas (la *Odisea*, de Homero), de ciencia-ficción (*Yo, robot*, de Isaac Asimov) o, sencillamente, cuentos conmovedores (*El hombre que plantaba árboles*, de Jean Giono, o *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry).

Porque somos seres históricos, seres cuya libertad se desarrolla en el tiempo, necesitamos contar historias que nos expliquen cómo es el mundo, cómo hemos sido los seres humanos a lo largo de las edades, a través de qué misteriosos vericuetos hemos llegado a ser como somos ahora. Por eso cabe afirmar que «leemos para saber que no estamos solos», y que quien no lee es analfabeto en un sentido profunda y trágicamente existencial. A todos nos hace falta una guía para vivir en su plena dimensión humana nuestra existencia, y el medio habitual de que disponemos para alcanzar esa sabiduría, dentro del ámbito de la Belleza, es vivir *otras* vidas; o, como escribió Quevedo, entrar «en conversación con los muertos», leyendo las obras del pasado, lo que quienes vinieron antes que nosotros dejaron escrito para nuestro provecho Es evidente que, desde esta perspectiva, la lectura expande el sentido de nuestras vidas, al aumentar la cantidad y calidad de las experiencias que la forman. El alejamiento de lo cotidiano que permite el texto escrito da a la narración un valor de autenticidad.[117]

Ese alejamiento irrumpe en los relatos desde el inicio mismo, pues muchos de ellos suelen comenzar con una fórmula atemporal, por ejemplo «érase una vez», o —como sucede en la Sagrada Escritura—, la más histórica «en aquel tiempo». ¿Por qué? ¿Qué tienen ambas expresiones en común? La razón de estas fórmulas iniciales no es sólo la de ofrecer una ubicación espacio-temporal de los sucesos, que pueden ser reales o ficticios. El motivo profundo apunta más bien a la naturaleza histórica del ser humano, a la dimensión esencialmente *temporánea* de su existencia. Vinculan las historias con la Historia, el relato con un Relato esencialmente más amplio, más Real. Según Tolkien, los cuentos devienen, finalmente, imagen de un Cuento que termina bien más allá de toda esperanza. El carácter trágico de los cuentos humanos ha sido redimido por el Final Feliz del Cuento, divino, del Mito. [118]

Para Tolkien todos los cuentos son manifestación antropológica del deseo de eternidad que late en el alma. Ese afán de permanecer está presente en la perspectiva de la Gran Evasión, de la pugna por escapar de la muerte y el olvido. El consuelo del final feliz, que Tolkien llama *eucatástrofe* —y que nada tiene que ver para nuestro autor con el *happy end* al estilo de Hollywood— es el giro gozoso de los acontecimientos cuando toda esperanza parece ya perdida, pues sólo espera en verdad quien espera más allá de toda esperanza. Es decir, los mitos manifiestan de forma narrativa la expectación que nace de la conciencia de que no todo está predestinado, frente a la concepción post-ilustrada de un mecanicismo pesimista —que ya estaba presente en la ruptura de Lutero— ante el cual el hombre no puede sino hincar la rodilla. Para autores como Chesterton o Tolkien, los cuentos verdaderos, aquellos que

entroncan con la raíz simbólica del ser humano, destilan un profundo optimismo porque son —permítaseme insistir— *en verdad reales*; epistemológica y filosóficamente reales.[119]

El modo en que los cuentos reflejan la Verdad nos permite una última consideración. En el caso de Tolkien, la raíz lingüística de su inspiración, a la que ya me referí, permite hablar de una vinculación entre las palabras (*lógoi*) y el designio creativo que manifiestan las historias (su logos). Siendo el significado de *logos* tanto «palabra» como «designio», en el sentido de «plan o diseño general», cabe afirmar que los buenos cuentos son un eco del Logos en el cual fue creado el mundo por tanto, también manifestaciones de la multiforme pluralidad significativa de cuanto existe. Todas las historias hablan, en definitiva, de la Historia con mayúsculas, de la irrupción del Logos en el Tiempo.

Esta Historia única se enmarca en los primeros dieciocho versos del evangelio según san Juan: «*In principio erat Verbum* […] *et Verbum caro factum est*». En Jesús todas las historias han sido redimidas de una vez para siempre, y el feliz eco de la Eucatástrofe de la humanidad se repite en ellas eternamente. En esta perspectiva se encuadra la radical novedad que Tolkien aporta a la consideración positiva de la capacidad de fantasear. Ésta procede de su convicción de que la dimensión simbólica del hombre lo sitúa en el umbral mismo del Misterio, del Don. El mundo se presenta ante el ser humano como un regalo inmerecido —literalmente, como *gracia*—, de manera que el contenido sapiencial de los relatos actúa como vehículo del designio arcano del universo —del Logos—.

Llegados por tanto a este punto, y después de lo que llevamos dicho, ¿cabe hablar realmente de *fantasía* como una noción equivalente a *mentira*? ¿Acaso no se revela la ficción como verdadera *epistéme*, siempre y cuando la aplicabilidad de lo narrado a la mente y experiencia del lector sea auténtica *adaequatio rei et intellectur*, o sea, esencial *filosofía*, tal y como la entendieron Sócrates, Platón y Aristóteles?[120]

Demos otra vuelta de tuerca al razonamiento. El hecho de que las obras literarias, las historias o relatos, reproduzcan el modo de ser de la realidad como en un calidoscopio, no implica que sean «mentiras», aunque «dichas a través de la plata», de la belleza del lenguaje. Ya dijimos que las historias versan antes sobre lo verosímil que sobre lo real. Por tanto, es evidente que una historia como *Moby Dick*, la novela de Hermán Melville, trata no tanto sobre la cacería de una gran ballena blanca, cuanto sobre la búsqueda del sentido de la vida. El racionalista post-ilustrado replicará: no existen las ballenas blancas, así que esa historia es mentira, es un imposible. Por su parte, toda persona consciente de su naturaleza simbólica verá que esa novela está hecha a partir de la conciencia histórica de que estamos en este mundo para algo que supera nuestras capacidades. Y puesto que la vida es una aventura épica en la que cada cual es el héroe —el protagonista de su propio relato—, el verdadero autor del libro de la vida es cada uno, y cada uno lo va escribiendo al albur de cada decisión libremente tomada. Por tanto, la caza de la ballena es sólo el argumento; pero el

sentido, el significado de la obra, se hallará más bien en la reflexión, en forma de historia o narración, sobre la aventura existencial y el *para qué* de la vida. Al ser lo *verosímil* más importante que lo *real*, ese libro se ha convertido en un clásico de la literatura, que será leído y disfrutado por gentes de todas las épocas. Es atemporal y universalmente aplicable. Está más allá de las modas, sirviendo como faro que ilumina poderosamente la época histórica de que se trate; también el presente.

Ahora bien, y aun a riesgo de reiterar una verdad de Perogrullo, no está de más insistir en estos tiempos de *fast-food* pseudo-literaria en que para que una obra literaria lo sea plenamente, y para que pueda considerarse un clásico, debe estar, en primer lugar, muy bien escrita. El manejo del lenguaje adecuado a cada situación es la premisa necesaria para calificar la *téchné* de un artista literario. La adecuación entre lo que se quiere contar y el modo adecuado de contarlo, es requisito indispensable para que podamos hablar de una obra literaria. Fondo y forma deben integrarse en una unidad. No es válida una buena historia mal contada, o una mala historia bien narrada, si bien esto es más fácil de hacer, y también más habitual. Se puede hacer una gran historia a partir de una anécdota. En cualquier caso, el arte del escritor exige un dominio del lenguaje y un arte personales que den vida a los personajes, que los hagan aceptables, humanos, con profundidad y volumen antropológicos. Y, aunque no me extenderé aquí en tan interesante aspecto, es evidente que este rasgo se da de forma única en la literatura tolkieniana.[121]

PARTE III
LA PRAXIS SUBCREATIVA TOLKIENIANA

LA ESTRECHA VINCULACIÓN que existe entre las ideas poéticas de Tolkien y su imaginario, pone de manifiesto el entramado de *influencias* —tanto teóricas o estéticas, como practicas—, que se fue fortaleciendo a lo largo de los años entre nuestro autor y sus amigos *inklings*. Original como es, la subcreación tolkieniana muestra, por una parte, la autonomía que un escritor que sabía muy bien lo que quena decir, y cómo contarlo; por otra, pone de manifiesto la matización progresiva, sutil, que el enriquecedor intercambio de ideas con mentes perspicaces y eruditas —amén de amigas— imprimió en el *legendarium* completo. El hecho de que las creaciones de tos *Inklings* fuesen sometidas al juicio de los demás, siendo además leídas en voz alta, otorga al resultado definitivo la coherencia de lo que ha sido filtrado, purificado si se quiere —incluso desde el punto de vista de la sonoridad del lenguaje—, en el crisol de la sabiduría, el entusiasmo y la crítica constructiva, aun cuando en ocasiones tal crítica se tornase jocosa o incluso imprudentemente irónica.

Todo el que ha sometido sus escritos al juicio de amigos que saben ejercer como críticos, conoce esa sensación agridulce —que depende de la mayor o menor vanidad del interesado— en la que se mezcla el agradecimiento por la sugerencia y el comentario, con esa tendencia tan humana a la independencia, característica del verdadero artista, y último reducto del perpetuo intento de plasmar la visión inicial, la idea que pone en marcha todo proceso auténticamente creativo. En este sentido, cabe decir que Tolkien fue un escritor bastante firme en sus criterios y gustos estéticos. Sin embargo, resulta lógico suponer que esas influencias a las que me refería se tradujesen de manera práctica en sus obras y, sobre todo, en la concepción misma que Tolkien tenía acerca de lo que era la tarea de escribir o, por ejemplo, en cuestiones relacionadas con los géneros literarios, el estilo o la dicción poética. Ya se ha explicado de qué modo la lectura de *Poetic Diction*, ensayo escrito por Owen Barfield en 1928, trastocó completamente el marco teórico en el que nuestro autor se había situado acerca de lo que el lenguaje es capaz de hacer en términos subcreativos, así como de la potencia generadora de sentido —de logos— que encierra la metáfora desde el momento histórico en que la transmisión oral fue sustituida por la literalidad, y la prosa sustituyó paulatinamente al verso como medio de expresión y fijación de los relatos. De esa forma, la poesía se convirtió en prácticamente el único medio de recuperar la visión prístina, primigenia, del sentido polisémico del mundo.

Por otra parte, sabemos que C. S. Lewis remitió a Tolkien, a principios de la década de 1930, una serie de críticas y comentarios sobre *La Balada de Leithian* en clave amablemente humorística —pero muy profunda—, en las que se hacía pasar por un estudioso en cuyas manos había caído un antiguo y notable manuscrito al que, sin embargo, se podían achacar aquí y allá ciertas carencias menores,

incomprensibles —decía Lewis— teniendo en cuenta el evidente talento del anónimo autor —Tolkien—. Éste, a pesar de su inicial rechazo de las glosas y sugerencias, sí las tuvo rigurosamente en cuenta años después, en el momento de revisar las múltiples versiones que existían del *Lay* en el que se contaba la heroica gesta de Beren y Lúthien Tinúviel y su hermosa historia de amor; pero que era, sobre todo, una epopeya elegiaca sobre el coraje y la esperanza que triunfan sin arredrarse ante las fauces mismas de la oscuridad y la locura.

Así pues, estos dos ejemplos —entre otros muchos— ponen de manifiesto la íntima conexión que se puede observar entre la poética tolkieniana y su praxis creativa: la *mitopoeia* o el arte de contar historias. Los capítulos que forman este tercer bloque muestran, desde el estudio de diversos paradigmas, esa unidad de designio que es marca distintiva de la labor artística de Tolkien desde 1911 hasta 1967, año en que es publicada *El herrero de Wooton Mayor*, la última de sus subcreaciones realmente compuesta de principio a fin por él. En la lectura de este bloque se ha de tener en cuenta, por tanto, todo lo dicho en la segunda parte acerca del arte mitopoético según el modo concreto en que el Profesor de Oxford lo entendió. Esta perspectiva permitirá, creo, entender más profundamente el enorme avance que Tolkien supone respecto de, por una parte, la noción aristotélica de la *mitopoíesis* como *práxeos mímesis*; y, por otra, de la explicación que daba Coleridge acerca de los relatos como historias capaces de provocar «la voluntaria suspensión de la incredulidad». Tolkien mostró con su invención mítica de qué, manera ambas concepciones eran insuficientes si no apuntaban a la creación de situaciones estéticas en las que el arte del escritor fuera capaz de provocar auténtica «creencia secundaria», con todas las implicaciones estéticas, metafísicas y existenciales, que tal intento conlleva.

En los cuatro casos que he estudiado como *exempla*, Tolkien pone de manifiesto esa misteriosa y lúcida capacidad del mito para iluminar el mundo de dentro hacia fuera; es decir, para generar un espacio-tiempo literario que, por ser mítico, actúa como amplificador de la capacidad sapiencial de la literatura. En ese escenario mítico se vinculan los argumentos con la potencialidad sonora, semántica y, en definitiva, arcana de relatos: en los que la Historia, la leyenda y el mito muestran, sin lugar i dudas, que el común denominador que las une es la misma sustancia de que están hechas las tres: la verdad.

CAPÍTULO 7
TOLKIEN, EL NARRADOR DE HISTORIAS

LA EVOLUCIÓN DE LA VOZ NARRATIVA DESDE *EL HOBBIT* A *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*[122]

EN ESTAS PÁGINAS analizo la voz narrativa en *El hobbit* y *El Señor de los Anillos*. Dicho de modo más sencillo: en el ámbito interno de ambos libros, ¿quién cuenta las historias, y a quién? Cambió Tolkien su manera de enfocar el relato desde que comenzó a contar a sus hijos las aventuras de Bilbo Bolsón, que darían como resultado *El hobbit*, hasta la conclusión de *El Señor de os Anillos?* Y lo que es más importante, ¿afectaron esos cambios a su manera de entender los cuentos como forma de hacer gran literatura?[123] Pretendo también esclarecer el alcance de la afirmación de Tolkien, «this tale grew in the telling», referida a *El Señor de los Anillos*: «esta historia creció a medida que era contada». Interesante puntualización del autor, que arroja luz —entre otros aspectos, como por ejemplo la autonomía o *vida propia* que posee la obra de arte— sobre la manera de elaborar una historia creíble a partir del ocultamiento del narrador tanto como sea posible, ya que su mayor o menor presencia influye en la disposición del material narrativo y, en consecuencia, podría afectar a la verosimilitud del relato. La coherencia de éste y su 1 grado de credibilidad se apoyan en la relevancia de la voz narrativa, y en el estilo, la dicción; es decir: quién cuenta la historia, y cómo.

La prehistoria de *El hobbit*

Dentro de la producción literaria del Profesor Tolkien, destacan las obras que en otro lugar he llamado «de ámbito doméstico».[124] Se trata de cuentos y creaciones menores, escritas entre 1920 y 1930, en sentido amplio, y destinadas principalmente a entretener a sus hijos, aún pequeños en aquella época. Todas ellas fueron fruto de la *filo-logía*[125] de nuestro autor: de su amor por las palabras, elementos capaces de crear el lugar y el tiempo inventados en los que el escritor pudiese desarrollar una historia, Estas creaciones incluyen también ilustraciones, pinturas y dibujos de sus mundos imaginarios, actividad artística que siempre acompañó su quehacer literario. En todas ellas predomina el tono desenfadado de una voz omnisciente y paternal, repleta de llamadas de atención al lector. La intención de Tolkien, según sus propias palabras, era entretener a sus hijos, y entretenerse él mismo con esas creaciones.[126]

En los tiempos de vacaciones estivales, con frecuencia pasados por la familia en Filey, un pueblecito costero al norte de Leeds, Tolkien escribe poemas y cuentos que

apuntan personajes y temas que cristalizarán años más tarde en *El hobbit*. Así, entre 1922 y 1925 compone para sus hijos las aventuras de Carrots, las historias de Bill Stickers y el Mayor Road Ahead (un juego de palabras característico del talante optimista y del buen humor de Tolkien), la historia de *Glip*, un personaje que vive bajo la montaña, y los «Cuentos y canciones de Bimble Bay», entre los que destaca un poema titulado «The Dragon's Visit», que describe el encuentro del monstruo con «Miss Biggins».[127]

Todos poseen la característica común de haber quedado inconclusos, meros esbozos de historias más poderosas que se iban «cocinando» en la mente de Tolkien en su faceta de *storyteller para* sus hijos. A partir de 1930 ó 1931, cuando empieza a poner por escrito lo que llegará a ser *El hobbit*, se puede observar de qué modo su imaginación absorbió y vinculó los elementos creativos de los diversos cuentos y poemas en una historia de mayor calado argumental y, a medida que se desarrollaba la facción, también épico.

El estilo narrativo de *El hobbit*

Comienza entonces un proceso que elevaría *El hobbit* al grado de madurez narrativa que eclosiona, durante un periodo de doce años (1937-1949), en *El Señor de los Anillos*. Ambas obras se relacionan más estrechamente desde el punto de vista de la dicción —progresivamente más heroica y elevada— que desde el mero hecho de ser una la continuación cronológica de la otra, como veremos en seguida. En el proceso de maduración narrativa, los cuentos e historias narrados oralmente, y destinados en su origen a un auditorio formado por niños, se convirtieron en relatos más elevados —en cuanto al tema y al estilo— al ser puestos por escrito. El *lector* de esos relatos dejó progresivamente de coincidir con el *destinatario*: éste no era ya, en la intención de Tolkien, el *niño* en sentido fisiológico, sino un tipo de lector más maduro. Si bien conceptualmente ese *lector potencial* no estaba vinculado a la edad, sí debía ser alguien cuya experiencia del mundo fuese más profunda y reflexiva.

Mientras escribía *El hobbit*, Tolkien mantenía aún la creencia de que los niños eran los principales destinatarios de los cuentos. La causa de su cambio de perspectiva, a medida que avanzaba en la nueva historia —la que, a partir de diciembre de 1937, llegaría a convertirse en *El Señor de los Anillos*—, puede descansar también en el hecho de que sus hijos —el primer auditorio que tuvo el cuento— iban creciendo, y sus exigencias intelectuales y emocionales con ellos. Citemos un ejemplo entre los muchos que se pueden rastrear en su correspondencia:

> La relación entre *El hobbit* y su continuación es, creo, la siguiente. *El hobbit es* un primer intento o introducción […] a una historia compleja que había estado cocinándose en mi mente durante años. Fue manifiestamente dirigida a los niños

> por dos razones: tenía en aquel entonces niños propios y estaba acostumbrado a inventar historias (efímeras) para ellos; me había educado de modo tal que creía que había una conexión real y especial entre los niños y los cuentos de hadas. O, más bien, creía que ésta era una opinión recibida de mi mundo y de los editores. Yo dudaba de ella, pues no coincidía con la experiencia personal de mi propio gusto, ni con la observación de los niños (en especial los míos). Pero la opinión general era fuerte.[128]

En la elaboración escrita de *El hobbit* pesó mucho su carácter original de cuento narrado oralmente. Abundan las llamadas de atención al público, y predomina la presencia de un narrador omnisciente que se adelanta a los sucesos. Las revisiones sucesivas, en especial las que Tolkien llevó a cabo una vez publicado el libro y mientras *El Señor de los Anillos* crecía en extensión y profundidad, convencieron al autor de la falacia que esconde la equivalencia habitual que establece cierta crítica literaria entre el cuento y las *cosas de niños*,[129] En una carta escrita poco después de la primera edición de *El hobbit*, Tolkien criticaba una opinión de Richard Hughes que le había sido remitida por el editor, Stanley Unwin. Refiriéndose a la posible continuación de *El hobbit* que la editorial le había pedido, escribía:

> A mi hija le agradaría algo sobre la familia Tuk. Un lector quiere más detalles sobre Gandalf y el Nigromante. Pero eso es demasiado oscuro; en exceso para el inconveniente que apunta Richard Hughes. Me temo que ese inconveniente aparece en todo; aunque en realidad la presencia de lo terrible (aun cuando se dé sólo en las fronteras) es, creo, lo que da a este mundo imaginado su verosimilitud. Un país de las hadas sin riesgos es infiel a todos los mundos.[130]

Tolkien sabía que *El hobbit* había ido creciendo en altura épica, perdiendo poco a poco —inconscientemente al principio, de modo más cabal en las sucesivas revisiones, las de 1951 y 1966— la conexión con el tono jocoso de los primeros capítulos. Cada giro inesperado de los acontecimientos condicionaba el camino a seguir.[131] Al concluir el libro, Tolkien reconocía que la crítica de Hughes (éste había dicho que era una historia sin parangón en su género, pero «demasiado terrible» para ser leída a los niños por la noche) era completamente cierta. De ahí la variación del *tono* que intentaría dar a la nueva obra, aunque tardase tiempo en conseguir establecer los vínculos entre las dos historias. Tolkien hablaba del reino de Fantasía (*Faërie*) como un lugar donde había riesgo y peligros. Así lo explica en su ensaya *Sobre los cuentos de hadas*:

> Ancho, alto y profundo es el reino de los cuentos de hadas y lleno todo él de cosas diversas: hay allí toda suerte de bestias y pájaros; mares sin riberas e incontables estrellas; belleza que embelesa y un peligro siempre presente; la

alegría, lo mismo que la tristeza, son afiladas como espadas.[132]

Eso mismo había ocurrido antes con *El hobbit*, que de alguna forma era la amalgama, en cuanto al estilo y los temas —según quedó explicado en el epígrafe anterior—, de las narraciones anteriores a 1931:

> El tono y el estilo en general diferentes de *El hobbit* son consecuencia de que lo haya considerado en su punto de partida como material del gran ciclo [el «Silmarillion»[133]] susceptible de ser tratado como «cuento de hadas» para niños. Algunos de los detalles de tono y tratamiento son, creo ahora, aun sobre esta base, equivocados. *Pero no querría cambiar mucho*. Es en realidad el estudio de un hombre del todo corriente que no es artista, ni noble, ni heroico (aunque en él lleva las dormidas semillas de esas cualidades) en un marco grandioso; y de hecho (como observó un crítico) *el tono y el estilo* cambian con el desarrollo del hobbit, pasando del cuento de hadas a la nobleza y elevación, para recaer otra vez después del regreso.[134]

¿Cómo se puede rastrear esa elevación del tono a lo largo de *El hobbit*? En primer lugar, se percibe la voz de un narrador omnisciente que a menudo se dirige a un supuesto auditorio con interjecciones y llamadas de atención.[135] Es éste un rasgo característico del cuento de hadas, en el que el narrador domina los acontecimientos, tanto externos a los personajes, como los que suceden en su interior. Quizá el ejemplo más llamativo sea el que se recoge en el capítulo V, «Acertijos en las tinieblas»:

> [Bilbo] trató de orientarse de algún modo, y se arrastró largo trecho hasta que de pronto tocó con la mano algo que parecía un anillo pequeño, frío y metálico, en el suelo del túnel. Éste iba a ser un momento decisivo en la carrera de Bilbo, pero él no lo sabía.[136]

Las llamadas de atención al lector disminuyen su frecuencia (aunque no de un modo radical) a partir del momento en que la acción se complica y el drama se acentúa. He situado ese punto en el capítulo IX, «Barriles de contrabando»,[137] a partir del cual las exigencias de la misión o búsqueda (*quest*) muestran de modo patente que Tolkien llevó a cabo un tratamiento literario semejante al que encontramos en obras como *Beowulf* el *Fáfnismál* y otras pertenecientes a las *Eddas*.

En muchas de estas intromisiones del narrador, así como en la elaboración de los personajes, es posible rastrear características, temas, recursos estilísticos, etcétera, en estado embrionario respecto del modo en que aparecerán en *El Señor de los Anillos*. Así, la canción que los enanos entonan al principio del cuento (pp. 23 s) sirve de vehículo para que Bilbo tenga una visión, grandiosa y fugaz, semejante a las que tendrá Frodo en casa de Tom Bombadil o en Rivendel, aunque de menor intensidad dramática. La letra de la canción hace referencia a los *silmarilli* y a la historia de

Thingol, rey de Doriath, relatos integrados en el «Silmarillion» y escritos años antes. De este modo, Tolkien conseguía dar una perspectiva histórica al cuento, encuadrando el relato en un universo diegético mayor.

El autor revela un conocimiento profundo del carácter de los enanos en la mitología nórdica, carácter que Tolkien respetará y adornará con nuevos matices, al igual que hará con los elfos. Se mantiene la enemistad entre ambas razas, pero en esta obra los elfos son un pueblo más austero y prosaico que el elemento élfico presente en *El Señor de los Anillos*.[138] Por otra parte, aparecen alusiones al pasado intrahistórico (la historia de la Tierra Media), aunque son más imprecisas, como respondiendo a una menor exigencia de rigor dado su origen narrativo oral.[139] Del mismo modo, las metáforas poseen el rango simbólico de las que aparecen, por ejemplo, en *Beowulf*.

> En collares de plata ponían y engarzaban
> estrellas florecientes, el fuego del dragón
> colgaban en coronas, en metal retorcido
> entretejían la luz de la luna y el sol.[140]

Al igual que en otros casos que he señalado, el carácter oral de la narración original impuso sus propias normas, y condicionó la forma de la expresión, el lenguaje. En las páginas 166 y 167 se recoge el eco de la afición y el saber de Tolkien en materia ole Botánica. Es posible que esas alusiones a flores y mariposas respondieran a sus propios gustos y los de sus hijos. Será éste el elemento importantísimo en las descripciones de paisajes en *El Señor de los Anillos*. A lo largo de *El hobbit*; las descripciones abundan, y son un buen ejemplo del modo en que Tolkien emplea la «magia del adjetivo»[141] para la elaboración de las prosopopeyas. Veámoslo con un ejemplo:

> Se internaron en las *Tierras Solitarias*, donde no había gente ni posadas y los caminos eran cada vez *peores*. No mucho más adelante se alzaron unas colinas *melancólicas, oscurecidas* por árboles. En algunas había *viejos* castillos, *torvos* de aspecto, como si hubiesen sido construidos por gente *maldita*. Todo parecía *lúgubre*, pues el tiempo se había estropeado. Hasta entonces el día había sido tan bueno} como pudiera esperarse en mayo, aun en las historias felices, pero ahora era *frío* y *húmedo*. En las Tierras Solitarias se habían visto obligados a acampar en un lugar *desapacible* pero, al menos, seco.[142]

He destacado esos adjetivos con cursiva, para llamar la atención sobre el modo en que Tolkien convierte el paisaje en un reflejo del estado de ánimo del protagonista al principio de la historia; Bilbo no desea esta aventura —ni ninguna otra—, que le saca de su cómoda rutina y del confortable agujero hobbit donde vive. Los adjetivos

empleados crean en el lector una situación interna de creciente desasosiego, al subrayar los elementos misteriosos y los inconvenientes del viaje, provocando un paulatino proceso mimético en el ánimo del receptor respecto del personaje. Lo mismo sucede en el capítulo VIII, «Moscas y Arañas», donde —a medida que los personajes se adentran en el tenebroso bosque—, la vegetación parece cobrar una vida amenazadora, una dimensión inquietante. En cuanto a los símiles, cuando son empleados en las descripciones, Tolkien utiliza un estilo aminorado a semejanza de las antiguas sagas nórdicas. Un buen ejemplo es la descripción de Elrond el Medio Elfo:

> Era tan noble y de facciones tan hermosas como un señor de los elfos, fuerte como un guerrero, sabio como un mago, venerable como un rey de los enanos, y benévolo como el estío.[143]

Otra característica que pone de manifiesto la pertenencia de este relato al género cuentístico, es el empleo de la enumeración, bien de sustantivos, bien de verbos normalmente en gerundio, a fin de dar dinamismo a la acción, o incluso de adjetivos. En estos casos, es habitual que aparezca junto a la enumeración el recurso a la asíndeton y a la polisíndeton. El efecto habitual que producen es cómico, y apenas aparecen a partir del capítulo IX:

> Sonaron silbatos, las armaduras se entrechocaron, las espadas golpetearon, los trasgos maldijeron y juraron, corriendo acá y acullá, cayendo unos sobre otros y enojándose mucho. Hubo un terrible clamoreo, una conmoción y un alboroto.[144]

Hay que señalar además el método empleado por Tolkien para Elaborar los nombres a lo largo del cuento. Como ha señalado acertadamente Shippey, los nombres propios suelen asignarse los objetos y lugares por el procedimiento de escribirlos con inicial mayúscula.[145] Así, los elfos son la «Buena Gente»; Rivendel es la «Última Morada»; la «Gente Grande» son los hombres y el término «Barbiluengos» designa a los enanos. La ciudad de Valle, el Río Rápido, los Pantanos Largos, la Montaña Solitaria, el Bosque Negro, etcétera, son otros tantos ejemplos. De hecho, *Gollum* es un nombre onomatopéyico otorgado a partir del sonido que el personaje produce al tragar. Es probable que Tolkien no quisiera abusar del empleo de sus idiomas inventados en la narración, ya que esto podría haber causado confusión en sus jóvenes oyentes. En cualquier caso, a medida que *El Señor de los Anillos* comenzase a ganar altura, la presencia del *quenya* y el *sindarin*, las lenguas élficas, y de los demás lenguajes inventados, se convertiría paulatinamente en el elemento cohesivo del universo secundario. Éste será un rasgo decisivo para la coherencia interna del relato y, sobre todo, para su progresiva elevación épica. El gusto adulto por el género literario de los cuentos, tal y como Tolkien lo entendía, se apoya en esa base firme de

verosimilitud y credibilidad literaria.

Para terminar con el análisis de los elementos de técnica narrativa y de los antecedentes temáticos que se pueden rastrear en este cuento, señalaré los más destacados, sin intentar ser exhaustivo. Uno de los rasgos más importantes en la obra de Tolkien, como ya hemos visto, es la importancia del pasado, la conexión histórica entre los elementos del mundo imaginario. Algunos de ellos se revelaron vitales a la hora de encontrar una continuación argumental que vinculase ambos cuentos. Por ejemplo, el eco atenuado de la tradición literaria del Norte de Europa, la «teoría del coraje» y la memoria de las gestas que conservaban los cantares y poemas de antaño, se observa en las páginas 83 y 332 y siguientes. Lo mismo ocurre con Elrond, Rivendel y el personaje del Nigromante, en las páginas 156, 211 y 325, caracteres cuyos roles serán explicados con mayor profundidad en el nuevo cuento, donde el Nigromante resulta ser el propio Sauron, Señor de los Anillos. Explicar las razones de las ausencias de Gandalf en los momentos álgidos de la aventura, revistió un carácter decisivo *a posteriori*, como motivos que ayudaban a entender la magnitud de la amenaza que es desafiada en la continuación: Sauron, el Enemigo Oscuro.

El capítulo V, «Acertijos en las tinieblas» (donde se narra el hallazgo del Anillo por Bilbo y su encuentro con Gollum), su concepción original y las revisiones llevadas a cabo en 1951 y 1966, a fin de hacer coherente el relato con *El Señor de los Anillos* es, en fin, una presentación vital del carácter y papel de Gollum en la *fábula* o trama. Otros elementos reseñables son, por ejemplo, la introducción de los trasgos (*goblins*) con un carácter muy distinto del que tenía esa palabra en el poema *Goblin Feet* (*Pies de duende*), escrito por Tolkien en 1914;[146] la alusión a Radagast, uno de los magos que aparece en *El Señor de los Anillos*, como primo de Gandalf (p. 135); la descripción del Bosque Negro en términos muy parecidos al Bosque Viejo posterior (pp. 150, 158s); el *cram* de los enanos como antecedente de las *lembas*, el pan del camino de los elfos; la descripción del temperamento de los enanos, en la p. 236,1 su relación tanto con Gimli, en *El Señor de los Anillos*, como con los enanos creados por Aulë en el «Silmarillion»; y, por último, el tono de los diálogos al final de la premura (p. 320).

Finalmente, la alusión repetida al carácter esquivo de los elfos, que Tolkien explícita en el capítulo «Moscas y Arañas», es un eco de su poema *Looney*, y de los experimentos narrativos con el tiempo (*time travels*) que nuestro autor llevaría a cabo poco después en *El Camino Perdido, Los papeles del Club Notion* y la revisión de *Looney*, titulado *The Sea-Bell*, poema publicado en *The Adventures of Tom Bombadil* en 1962. Por otra parte, la duración de la acción en *El hobbit* se ajusta a la que Aristóteles estableció en su *Poética*: un año y un día.

La mediación entre *El hobbit* y el «Silmarillion»: hacia una nueva dicción

En octubre de 1937, poco después de que *El hobbit* llegase a las librerías, Clive Staples Lewis publicó anónimamente sendas reseñas. En ellas expresa puntos de vista que, sin duda, habría comentado en profundidad con Tolkien, pues se puede rastrear la propia poética de Lewis aplicada a sus creaciones:

> Debe tenerse en cuenta que éste es un libro para niños en el sentido de que la primera de muchas lecturas pueden hacerse en la escuela. […] *El hobbit* resultará muy gracioso para los lectores más pequeños, y sólo años más tarde, en la décima o vigésima lectura, empezarán a darse cuenta del diestro conocimiento y la profunda reflexión que fueron necesarios para que todo en él pareciera tan maduro, tan amable y, a su modo, tan veraz […]. La verdad es que en este libro se unen un buen número de cosas nunca unidas antes: riqueza de humor, comprensión de los niños, y una feliz fusión del erudito y el poeta en el entendimiento de la mitología.[147]

Tras la publicación de *El hobbit*, Tolkien ya tenía definida la idea de que el «Silmarillion» era la cantera de la cual habría de extraer materiales para nuevas narraciones. Su plan original, que comenzó con *El Libro de los Cuentos Perdidos*, iba haciéndose realidad. Stanley Unwin, editor de *El hobbit*, actuó como detonante en esa posible vinculación entre ambas obras. Pero después de publicar las aventuras de Bilbo Bolsón narradas en *El hobbit*, hacía falta una obra que facilitase la transición. Iba imponiéndose en la mente de Tolkien la convicción de que su siguiente libro debería tener un carácter narrativo lineal, semejante al que había otorgado al primero. Humphrey Carpenter cita una carta de Unwin al autor, que incluye la referencia a una conversación sostenida por ambos hacia finales de 1937:

> *El Silmarillion* [sic] contiene material maravilloso de sobra; en realidad, más que un libro en sí mismo, es una mina que puede ser aprovechada para escribir posteriormente más libros como *El hobbit*. Creo que éste era en parte su propio punto de vista, ¿no es así?[148]

Como se deduce del texto, parece que el propio autor explicó a Unwin su visión completa del mundo secundario que había creado, como si ya entreviese lo que parecía inevitable: que todas sus narraciones se iban vinculando sobre el gran paisaje de Beleriand y la Tierra Media: el «Silmarillion» era el fondo del cuadro; *El hobbit*, uno de esos «cuentos románticos de hadas» que Tolkien quería escribir y dedicar a su país. Su talento estaba preparado para componer la pieza que faltaba.[149] Cabe decir, por tanto, que desde el punto de vista cronológico, *El Señor de los Anillos* es la continuación de *El hobbit*. Pero desde una perspectiva narrativa y argumental, lo es del «Silmarillion». En vez de escribir más cosas sobre los hobbits, Tolkien se dispuso a contar más cosas sobre los elfos.[150] La carta escrita a Milton Waldman, director de la editorial Collins, que había aceptado inicialmente hacerse cargo de la edición, es

una demostración —en aproximadamente diez mil palabras— de la unidad de sentido que guardaban ambas obras.[151]

Esta opinión sobre la unidad global de su obra hizo que, al terminar la redacción de *El Señor de los Anillos*, Tolkien plantease a Allen & Unwin la disyuntiva de publicar los dos libros en un solo volumen, o bien de no editar nada. Aunque, como explica Carpenter,[152] el motivo inicial de tan taxativa postura fueran algunas desavenencias circunstanciales con los editores y el deseo de ver publicada su obra cuanto antes, parece evidente que en la perspectiva del autor, el *legendarium* completo formaba una unidad *en cuanto tal*. Lo lógico —siguiendo la mente de Tolkien— habría sido publicar en un solo volumen el «Silmarillion», *El hobbit* y *El Señor de los Anillos*. El conjunto de todos esos escritos era realmente *El Libro de los Cuentos Perdidos*, es decir, su mitología completa. El proyecto resultaba por entonces inviable desde el punto de vista editorial. Pero la intención de Tolkien y su actitud resultan inequívocas. Entender esa perspectiva es un punto de partida esencial para la plena comprensión de *El Señor de los Anillos*.

El decenio 1930-1940 comprende los años de cristalización práctica del saber filológico de Tolkien. A primera vista se puede establecer una correspondencia entre las obras más importantes de este período, y obtener algunas conclusiones arrojadas por estos datos:

1930	En fecha indeterminada, alrededor de ese año, comienza a redactar *El hobbit*
1935	Escribe la última de las siete versiones del poema *Mitopoeia*
1936	Pronuncia la conferencia *Beowulf: los monstruos y los críticos*
1937	Tras múltiples revisiones, se publica *El hobbit* en el mes de septiembre
1937	Hacia el mes de diciembre comienza la redacción de *El Señor de los Anillos*
1939	En marzo pronuncia la conferencia *Sobre los cuentos de hadas*
1940	Escribe el Prefacio *Sobre la traducción de Beowulf*

Así pues, estos años contemplan el momento de fusión entre la poética —la teoría literaria— y la narración, síntesis que Tolkien denominó subcreación. Los años que median entre la redacción de *El hobbit* y la conclusión de *El Señor de los Anillos* (aproximadamente, como un todo, el periodo comprendido entre 1930 y 1949), permitieron a Tolkien madurar, no estos criterios narratológicos que estamos analizando —que estaban muy lejos de su mente, y aún más de su intención, mientras escribía—, sino su propia teoría compositiva sobre los cuentos. En especial evolucionó su concepto de *niño*, como ya vimos. A la vez, la elevación en el tono épico de *El Señor de los Anillos* exigía la desaparición tan completa como fuera posible del carácter atenuado de cuento de hadas presente en *El hobbit*. Mantenerlo habría supuesto la pérdida del carácter de crónica de tiempos remotos que Tolkien

necesitaba para *El Señor de los Anillos*, especialmente a partir del momento en que tomó conciencia de su evidente e inextricable conexión con el «Silmarillion».

Es muy probable que, si Tolkien hubiese vivido para llevar a cabo la puesta a punto y publicación del «Silmarillion», hubiera retomado el motivo del viaje como vehículo de la historia. Se trata de un recurso literario de larga tradición en el género cuentístico.[153] La coherencia en los detalles del mundo secundaria habría quedado asegurada por un viaje que sirviera de medio para la transmisión de una *traditio* élfica, que es la que se recoge en el corpus del «Silmarillion». Pero el propio Tolkien dudaba de la viabilidad del proyecto:

> Me temo en cualquier caso que la presentación exigirá mucho trabajo, y yo trabajo tan lentamente… Es necesario elaborar las leyendas (se escribieron en momentos distintos, algunas de ellas hace muchos años) y hacerlas coherentes; y deben integrarse con El S. de los A., y es preciso darles alguna forma progresiva. No dispongo de ningún recurso simple, como un viaje o una búsqueda. Yo mismo dudo de la empresa… (Carta de 1963).

Así pues, cabe disentir de la opinión de Christopher Tolkien, que considera el modo en que él mismo presentó el material para ser publicado con el título de *El Silmarillion* en 1977 como «un error».[154] Podría serlo si tenemos en cuenta que fue imposible la revisión final del autor. Pero la publicación de la tradición en sí o, al menos, del material disponible del modo más cercano a la mente de Tolkien, permite apreciar la profundidad, la sensación de realidad y coherencia interna presente a lo largo de las leyendas y del armazón temporal imaginarios, que permitían contemplarlas como concebidas por gentes de tradiciones diversas, a lo largo de muchas generaciones. Esa apoyatura temporal y temática es la que dota a *El Señor de los Anillos*, en definitiva, de su carácter *histórico*, creíble.[155] De hecho, se puede leer *El hobbit* como el eslabón necesario, la obra de mediación entre *El Silmarillion* y *El Señor de los Anillos*. A pesar de que aquélla no gozaba de la total aprobación de su autor,[156] fue el nexo argumental y estilístico entre la mitología original y la que se considera la «obra magna» de Tolkien.[157]

El Señor de los Anillos: la praxis del ideario lingüístico tolkieniano

En el mundo imaginado por Tolkien, el valor subcreativo de las palabras para la construcción del mito se pone de manifiesto en el relato de la creación de Arda (la tierra), en la aparición de los actores iniciales de la epopeya y de los lugares que comienzan entonces a existir —en el mismo momento de recibir un nombre—.[158] Todo en la Tierra Media adquiere su existencia y sentido en el momento en que los lugares son nombrados. Sus nombres ofrecen la *explicación de su ser*; y la historia de

por qué han llegado a llamarse así otorga la; necesaria profundidad al conjunto de los relatos, que se vinculan entre sí desde una óptica más lingüística que argumental. De ahí que se ofrezca la evolución de los nombres, así como las diversas formas que adoptan en cada lengua, y los matices semánticos y hasta fonéticos que adquieren al entráis en contacto con otros habitantes y tradiciones culturales del] mundo secundario. El realismo de este recurso se apoya en la semejanza del proceso de evolución etimológica con el que ha ocurrido en el mundo real.

¿Cómo llevó a cabo Tolkien esa elevación del tono épico hasta convertir *El Señor de los Anillos* en una epopeya elegiaca? La respuesta a esta pregunta la da el propio autor, haciendo referencia al poeta anónimo autor de *Beowulf* También en este caso podemos aplicar esas palabras al propio Tolkien:

> Personalmente, a uno le puede desagradar un vocabulario arcaico, así como el orden de las palabras, mantenido artificialmente como lenguaje elevado y literario. Puede que se prefiera lo nuevo, lo vivaz y chispeante […]. El autor de *Beowulf* no compartió tal preferencia […]. El lenguaje 1 emplear debe ser literario y tradicional; no porque ahora haya pasado mucho tiempo desde que él poema fue compuesto, o porque hable de cosas que desde entonces se han convertido en algo antiguo, sino porque la dicción de *Beowulf* era poética, arcaica, artificial (si se quiere) ya en la época en que fue compuesto.[159]

Tolkien escribió estas líneas en 1940, cuando ya estaba completamente inmerso en la historia del Anillo. Tras la publicación de *El Señor de los Anillos* entre 1954 y 1955, algunas de las críticas más acres se lanzaron precisamente contra ese estilo elevado y arcaico que domina la obra, a la vez que ponían en entredicho los criterios arcaizantes que el autor empleó en la ordenación de las palabras y en la elección misma de cada vocablo.[160] Sin embargo, en la afirmación de que una historia antigua exige una dicción también arcaica, hay que entender a Tolkien explicando su propia experiencia respecto de lo que, hasta entonces, estaba escrito del «Silmarillion».

En 1940, *El Libro de los Cuentos Perdidos* ya era un texto antiguo (recordemos que Tolkien había comenzado a escribirlo *circa* 1914), no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las muchas versiones y revisiones a que Tolkien había sometido el corpus mitológico original. El lenguaje que exigía la nueva historia del Anillo, sin ser tan elevado y arcaizante como el del «Silmarillion», debía tener por fuerza idéntica carga expresiva, por pertenecer a la misma tradición imaginaria. La dicción y la ficción debían marchar al unísono. Ya me referí a esto al hablar de la coherencia interna de los relatos. Para Tolkien esa coherencia era sobre todo lingüística, y apuntaba más a la forma, al sonido y los significados de las palabras, que a la ordenación de los acontecimientos, aun sin descuidarlos. Por eso cabe entender la acotación entre paréntesis «artificial (si se quiere)» en la cita anterior, como una concesión fruto de la cortesía académica con la que Tolkien no estaba en absoluto de

acuerdo. Para él ese tono elevado era lo natural, porque la textura de la historia lo requería:

> *El hobbit* […] fue concebido de manera del todo independiente; no sabía, cuando lo empecé, que pertenecía al conjunto fundamental. Pero resultó ser el medio por el que se descubrió el acabamiento de la totalidad, su modo de descenso a la tierra y su inmersión en la «historia»? Así como las elevadas Leyendas del principio, según se supone, consideran las cosas a través de las mentes élficas, el cuento medio de *El hobbit* adopta virtualmente, el punto de vista humano, y el último cuento [SdA] los mezcla.[161]

Hacia 1926, la época de composición del «Esbozo» de la mitología en prosa, que concluiría hacia 1937,[162] Tolkien atravesaba unos años de bonanza familiar y profesional. Su ironía y buen humor británicos, el optimismo y la satisfacción de contar con Eric Valentine Gordon como amigo y colaborador, se reflejan en el tono de los cuentos y poemas escritos en los veranos, lejos de Leeds, de *El hombre de la Luna*, etcétera. De ahí que encontremos en los primeros esbozos de su mitología ciertas incoherencias en la trama, que pronto fueron subsanadas por necesidad de la dicción que exigía el relato de los acontecimientos —acaecidos en un pasado muy remoto—, y que obligó a la supresión de los pasajes donde la ironía parecía imponerse.[163]

Tolkien buscaba con su obra hallar una voz propia que se asemejase a la de *Beowulf* en estilo y elevación. El hecho de que *El hobbit* fuese una de las pocas obras concebidas como «cuento de hadas para niños» que llegó a término, demuestra que Tolkien adivinó en él, a medida que avanzaba, una profundidad que, apoyándose en la trama (la *fábula*), elevaba el estilo hasta alcanzar el *decoro* aristotélico en una proporción cercana a la de *El Libro de los Cuentos Perdidos*. Veamos cómo sucedió.[164]

El hobbit fue compuesto como un cuento sin continuación, a pesar de que a medida que la acción avanzaba, eran más y más los elementos de la mitología concebida desde 1911 que se incorporaban al fondo de la historia. Ante la imposibilidad lógica de elaborar un nuevo cuento que tuviese como protagonista a Bilbo Bolsón —de quien se dice que «fue muy feliz hasta el final de sus días, y éstos fueron extraordinariamente largos»[165]—, Tolkien maduró poco a poco —y tras no pocas indecisiones y reescrituras— la idea de articular la historia en torno a un héroe nuevo, si bien vinculado a Bilbo: su sobrino Frodo. En lo que se refiere al estilo, las dudas y vacilaciones ponen de manifiesto que la trama arrastró tras de sí al lenguaje a un estadio superior, porque detrás de las aventuras de los nuevos hobbits se adivinaba un designio cosmológico más complicado, más rico y peligroso: se cernía sobre sus fronteras la amenazante sombra de Morgoth.[166] La nueva historia aglutinaba el intento de incluir y completar todos los elementos y motivos precedentes en el

tiempo: los elfos, los enanos y los Reyes de los hombres, los Jinetes de la Marca, los orcos y balrogs, y los terribles servidores del Anillo y el Señor Oscuro. Esta continuación, en palabras de Tolkien, «aun en el estilo, incluye el tono coloquial y la vulgaridad de los hobbits, la poesía y el más elevado estilo en prosa».[167]

Tolkien era muy consciente del modo en que *El hobbit* se resentía de ciertas debilidades lingüísticas, respecto de la creación de los nombres y toponímicos, por ejemplo. Pero también era cierto que en esos años su mundo secundario no estaba tan elaborado.[168] En relación con esta paulatina elevación del estilo comenta Carpenter:

> Leyó un capítulo tras otro [de *El Señor de los Anillos*] ante, los *Inklings*, donde fueron recibidos con gran entusiasmo, aunque no a todos agradó el «estilo elevado» de la prosa que comenzaba a predominar en el libro. Tolkien había pasado de un relativo uso del lenguaje coloquial en los capítulos iniciales, a una forma cada vez más arcaica y solemne. Tenía perfecta conciencia de esto.[169]

Los nombres otorgan su valor a la tradición, que conforma la realidad histórica del mundo secundario. Contribuyen a dar coherencia a ese mundo. De hecho, el modo distinto que tiene cada una de las razas que habitan la Tierra Media de nombrar la misma realidad, supone la cristalización de un concreto *modo de ser* dentro del universo secundario, lo cual exige la explicación de la forma en que esa tradición cultural ha quedado fijada: la descripción del proceso en que la toma de conciencia de la propia realidad intrahistórica ha cristalizado en un lenguaje propio. Dicho de otro modo, de la manera en que nombrando las cosas se toma posesión de ellas.

Por ejemplo, Gimli explica a los miembros de la Comunidad el porqué del nombre Kheled-zâram, y da razones que justifican ese nombre *desde la mentalidad de un enano*. Pero, aunque no poseamos ese modo de ver las cosas, se nos dan las pistas necesarias para entender y comprender que *ése* es el nombre.[170] Es decir, la «voluntaria suspensión de la incredulidad» de la que hablaba Coleridge, que Tolkien aspiraba a provocar, no se apoya sólo en la coherencia de la trama, sino en acertar a dar a cada elemento del universo ficticio el nombre adecuado a su esencia: la forma de hablar, el estilo, tono y cadencia de discurso adecuados a su modo de ser específico.

Conclusión: *El Libro Rojo de la Frontera del Oeste*

Parece adecuado terminar este análisis comparativo entre *El hobbit* y *El Señor de los Anillos*, señalando el proceso de desaparición de la sombra de un narrador que se observa conforme avanza la aventura de Frodo. La necesidad de una elevación estilística creció a medida que el tono de la nueva historia se vinculaba más y más con el material del «Silmarillion». Es decir, la tensión dramática argumental exigió

que Tolkien elevase el tono del lenguaje. Junto a esa exigencia se ve una preocupación mayor del autor, ya desde finales de 1939, por otorgar a su nuevo cuento una apariencia de relato *auto-narrado*.

La historia de la Guerra del Anillo se presenta como un extracto procedente de unos archivos, en los que varias manos —principalmente Bilbo, Frodo, Sam y, en menor medida, Pippin y Merry— habrían dejado constancia de los acontecimientos que señalaron el final de la Tercera Edad del mundo. Esa fuente histórica ficticia se convertiría en *El Libro Rojo de la Frontera del Oeste*, del que *El Señor de los Anillos* sería un fragmento.

El tono de esta obra adquiría poco a poco el cariz de una crónica histórica. El autor pretende que predomine la mera presentación de los hechos, con el fin de lograr una cierta sensación de objetividad y realismo que la haga creíble. Una vez más se observa en Tolkien esa preocupación por la verosimilitud de su mundo inventado. Lo prioritario era que la historia ficticia gozase de «la coherencia interna de la realidad».

Las intromisiones del narrador omnisciente no aparecen en *El Señor de los Anillos*, y a menudo la evolución de los acontecimientos avanza trabajosamente. Esto se percibe de manera más o menos clara hasta la entrada en escena de Trancos. El propio Tolkien dejó constancia del esfuerzo con que debía establecer las relaciones entre los elementos narrativos del nuevo cuento. Asimismo, empleaba el verbo «descubrir» para referirse al modo en que trabajaba su imaginación creativa a la hora de unir los eslabones de la cadena argumental. Tolkien tuvo siempre la sensación de ser el cronista de algo que de alguna manera ya estaba allí —en su mente—; jamás la de inventar meramente argumentos. Y esto incluía todo lo que escribió; también el corpus del «Silmarillion»:

> Por supuesto, un propósito tan abrumador no se desarrolló todo de una vez. Los cuentos fueron la clave. Surgían en mi mente como cosas «dadas» y, a medida que iban presentándose, los eslabones crecían. Un trabajo absorbente, aunque interrumpido de continuo (especialmente porque, aparte de las necesidades de la vida, la mente se trasladaba al polo opuesto y se centraba en la lingüística); no obstante, tuve siempre la sensación de registrar algo que siempre estuvo «allí», en alguna parte; jamás la de «inventar».[171]

Se puede afirmar, por tanto, que en Tolkien la credibilidad de la historia narrada pasa por la desaparición de referencias directas a elementos del mundo real, lo cual daría lugar a anacronismos. A la vez, exige la ausencia de una voz narrativa que llame la atención sobre sí misma. Por último, la dicción, el tono de lenguaje, debe ser el adecuado a las exigencias dramáticas del argumento. De esa manera paulatina, *El hobbit* llegó a tener una *continuación* adecuada y exacta en *El Señor de los Anillos* desde una perspectiva lingüística y no sólo argumental.

CAPÍTULO 8
EL SEÑOR DE LOS ANILLOS DE J. R. R. TOLKIEN

AMISTAD MÁS ALLÁ DE TODA ESPERANZA[172]

PRETENDO HABLAR DE la amistad en una de las obras más leídas desde 1954, año de publicación de *The Fellowship of the Ring*, primera parte de la obra de J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*. Y he decidido que el subtítulo haga referencia a la esperanza por ser ésa una de las constantes temáticas que atraviesa la obra de principio a fin, y por tratarse de una realidad íntimamente vinculada al modo en que el autor disfrutaba la amistad.[173]

¿Cómo responden personajes ordinarios, cotidianos, a la amenaza que se cierne sobre su seguridad? ¿Qué hacer cuando el modo de vida apacible, en apariencia inalterable —y, hay que decirlo, un tanto irreal por idílico, pues la vida es mucho más peligrosa— se ve perturbado por una amenazante sombra de alcance cósmico? Una sombra, además, cuya ominosa presencia hace zozobrar el corazón de los personajes, siendo su señal más distintiva la desesperación:

> El Señor de los Nazgûl entró a caballo en la Ciudad. Una gran forma negra recortada contra las llamas, agigantándose en una inmensa amenaza de desesperación. Así pasó el Señor de los Nazgûl bajo la arcada que ningún enemigo había franqueado antes, y todos huyeron j ante él.[174]

A medida que Tolkien se adentraba en una «trama cartográfica»[175] que se expandía hacia los cuatro puntos cardinales, el *páthos* de la historia despegó paulatinamente de lo cotidiano y entrañable; hacia el terreno vasto y grandioso de la pura epopeya. Obligado j por la fuerza interna del relato a elevar el tono épico que ya poseía la historia de Bilbo y los enanos —pienso, por ejemplo, en la narración de la Batalla de los Cinco Ejércitos que aparece en el capítulo «Las nubes estallan»—, Tolkien fue poco a poco, elaborando un cuento múltiple en el que cristalizaban creaciones del autor que se remontaban a 1914, e incluso antes —en mi opinión, a 1911—. En vez de escribir más cosas sobre los hobbits, Tolkien empezó a escribir más cosas sobre los elfos. *El Señor de los Anillos* se convertía, así, en el colofón para *El Libro de los Cuentos Perdidos*.

El entramado del relato se construía paulatinamente sobre la relación entre personajes que ya estaban presentes en *El hobbit*. Gandalf, el propio Bilbo, los enanos como una raza orgullosa no exenta de una amenazante avaricia, Elrond o el Nigromante, por enumerar los más importantes. Pero la necesidad de otorgar coherencia interna a la nueva historia del Anillo —ahora con mayúscula— obligó a Tolkien a crear nuevos personajes, cuya relación se establecía a partir de la

vinculación personal con una misión (*quest*). La peripecia del Anillo es un viaje iniciático. La misión es cauce de la compleción interior de cada personaje, tanto en lo microcósmico como en el designio general de alcance universal, dentro del mundo inventado, la Tierra Media.

En la subcreación tolkieniana los entrelazamientos personales se pueden entender como vínculos de amistad o rechazo de esa amistad. La toma de una postura en términos morales, la elección de un bando, articula la evolución interna de cada personaje. Así, Saruman —que juega a dos bandas— termina rechazando la amistad que le unió en otro tiempo a Gandalf, cuando ambos compartían un afán común: la misión de defender a los Pueblos Libres frente a la amenaza de Sauron. El rechazo de esa amistad que el Peregrino Gris le ofrece, precipita el desastre de quien estaba llamado a un alto destino, por misión y por dignidad.

Tolkien es muy claro en el establecimiento de límites morales nítidos respecto del Anillo: o conmigo o contra mí. La evolución argumental se articula como una de las constantes —pero no *la* constante— sobre la necesaria delimitación de las fronteras entre el bien y el mal. Amistad y lealtad prefiguran la evolución de la trama, al igual que sus contrarios. No es, por tanto, una historia *sobre* la lucha entre el bien y el mal, sino un relato que proyecta acciones y pasiones humanas *sobre ese telón de fondo*, lo cual es profundamente distinto. Tanto como una alegoría lo es de un mito verdadero, cuya aplicabilidad es infinita en el tiempo y el espacio, al menos potencialmente.[176]

Supervivientes de la Gran Guerra, Tolkien y Lewis compartían el profundo sentimiento de orfandad que afectó a la que se ha dado en llamar la Generación Perdida. ¿Cómo sintieron ellos las ausencias de la posguerra? Quienes en 1918 habían salvado sus vidas de la locura de las trincheras, necesitaban redimirse unos a otros del olvido y la sinrazón. El sentimiento vivo de camaradería que procede de haber sido salvado de la catástrofe es —fue, desde luego, en este caso— base firme para la, construcción de una amistad fuerte, duradera, auténtica:

> En una amistad perfecta, ese amor de apreciación es muchas veces tan grande, me parece a mí, y con una base tan firme, que cada miembro del círculo, en lo íntimo de su corazón, se siente poca cosa ante los demás. A veces se pregunta qué pinta él allí entre los mejores. Tiene suerte, sin mérito alguno, de encontrarse en semejante compañía; especialmente cuando todo el grupo está reunido, y él toma lo mejor, lo más inteligente o lo más divertido que hay en todos los demás. Ésas son las sesiones de oro: cuando cuatro o cinco de nosotros, después de un día de duro caminar, llegamos a nuestra posada, cuando nos hemos puesto las zapatillas, y tenemos los pies extendidos hada el fuego y el vaso al alcance de la mano, cuando el mundo entero, y algo más allá del mundo, se abre a nuestra mente mientras hablamos, y nadie tiene ninguna querella ni responsabilidad alguna frente al otro, sino que todos somos libres e iguales, como si nos hubiéramos conocido hace apenas una hora, mientras al mismo

tiempo nos envuelve un afecto que ha madurado con los años. La vida, la vida natural, no tiene don mejor que ofrecer. ¿Quién puede decir que lo ha merecido? [177]

Tolkien y Lewis habían formado, a principios de la década de 1930, el grupo literario informal de los *Inklings*. Entre ruidoso ambiente lleno de buen humor, cerveza y aroma de tabaco de pipa, durante casi veinte años aquel grupo de intelectuales vinculado en mayor o menor medida al ámbito académico de Oxford se dedicó a la lectura de sus creaciones literarias ante los compañeros de velada, a discutir los más variados temas y, en especial, a hablar sobre lenguaje y literatura. Pero fue también, en el nivel más básico —y grandioso— un escenario para la amistad duradera y enriquecedora.

Como ya se dijo, algunos de los *inklings* eran excombatientes. *El Señor de los Anillos* fue un libro que creció durante los años de la Segunda Guerra Mundial, aunque Tolkien había comenzado su redacción antes del estallido de la contienda. Fue, por tanto, un libro de *rescate*, de recuperación y consuelo para almas afines y sensibles que tenían necesidad de dar sentido a las preguntas definitivas que plantea la convivencia con la muerte. Este pensamiento parece dictar los comentarios de Lewis al reseñar la obra de su mejor amigo para el *Times Literary Supplement*. Refiriéndose a la guerra y las batallas que se narran en el libro, escribía:

> Esta guerra posee la esencia misma de la que conoció mi generación. No le falta nada: el movimiento imperceptible pero incesante; la siniestra calma del frente cuando «todo está dispuesto»; los civiles que huyen; *las amistades, alegres e intensas; la jovialidad en primer plano sobre un fondo de algo parecido a la desesperación*; y esos golpes de fortuna caídos del cielo, como una reserva de tabaco selecto «rescatado» de entre unas ruinas.[178]

He señalado en cursiva esas opiniones de Lewis, porque pienso que enmarcan adecuadamente el fondo épico que permea el tono completo de la historia. Cada paso de la Comunidad del Anillo aboca a una amenazante desesperanza. Y, paradójicamente, es esa luz vacilante el único faro que puede alumbrar los corazones desfallecientes. En palabras de Aragorn, «El invierno casi ha terminado. El tiempo fluye hacia una primavera de flacas esperanzas».[179]

Llegados a este punto, me interesa señalar ante todo la forma en que en la obra de Tolkien la amistad es entendida como condición de posibilidad para la construcción de la épica. No es la lucha del bien contra el mal; es, antes y sobre todo, la respuesta personal de lealtades implicadas ante la amenaza de la desesperanza. Por tanto, las amistades más interesantes, a mi juicio, no son siempre las más obvias. Frodo y Sam, claro; Legolas y Gimli, por supuesto. Pero, desde la óptica particular de este ensayo, veo un interés patente en el análisis de la amistad que une a Théoden con Merry, a Faramir, Galadriel, Arwen o Gollum con Frodo, a Gandalf con Saruman —me

detendré en este caso especial—, a Éomer con Aragorn, a Aragorn y Éowyn, y un largo etcétera.

A medida que avanzan en su viaje, los miembros de la Compañía del Anillo van descubriendo un mundo profundamente multicultural. El lector descubre ese mundo polifónico a través de los ojos de un hobbit, puesto que Frodo es el narrador de la historia. Las mentalidades, que Tolkien creó a partir de la coherencia interna (la *verosimilitud* aristotélica), que otorgaba la construcción de idiomas inventados —pero profundamente reales—, chocan en miles de haces de luz refractada que iluminan el tema de fondo de la obra: la posibilidad de que el fin de todas las cosas hermosas en la Tierra Media esté a punto de acaecer:[180]

> —Tendríais que alegraros, Rey Théoden —le dijo Gandalf—. Porque no es sólo la pequeña vida de los hombres la que está hoy amenazada, sino también la vida de todas esas criaturas que para vos eran sólo una leyenda. No os faltan aliados, Théoden, aunque ignoréis que existan.
> —Sin embargo, también tendría que entristecerme —dijo Théoden—, porque cualquiera que sea la suerte que la guerra nos depare, ¿no es posible que al fin muchas bellezas y maravillas de la Tierra Media desaparezcan para siempre?
> —Es posible —dijo Gandalf—. El mal que ha causado Sauron jamás será reparado por completo, ni borrado como si nunca hubiese existido. Pero el desuno nos ha traído días como éstos.[181]

En *El Señor de los Anillos*, es la tentación de la desesperanza la que amenaza con anegar los corazones. Es decir, una cierta visión cínica de la realidad que lleva a pensar que la suerte ya está echada, que no hay cartas por jugar para el libre albedrío, que la oscuridad es más impenetrable que luminosa la luz.

La ausencia de certezas es lo que permite a Tolkien dotar de credibilidad las relaciones entre personajes que se encuentran —a menudo, durante un breve lapso de tiempo— y se ven obligados a separarse sin saber qué depara el incierto futuro. La indeterminación es, paradójicamente, la más sólida base para la esperanza, pues nadie espera en verdad si no espera contra toda, esperanza. Así lo siente Faramir al despedirse de Frodo:

> Si algún día, *contra toda esperanza*, regresas a las tierras de los vivos y una vez más nos narramos nuestras historias, sentados junto a un muro y al sol, riéndonos de las congojas pasadas, tú entonces me lo contarás. Hasta ese día, o algún otro momento, más allá de lo que alcanzan a ver las Piedras Videntes de Númenor, ¡adiós![182]

Faramir se refiere al motivo por el que Gollum ha sido admitido como guía por un Frodo que, ante todo, es a sus ojos un hobbit sabio y prudente. Es el deseo el que habla por boca de Faramir, pero ese mismo deseo está dictado por la esperanza de un

corazón que, como el suyo, lleva años bregando contra la oscuridad cercana, creciente y casi palpable, pues Ithilien es tierra de frontera en las luchas contra Sauron.

El viaje hacia Mordor, «donde se extienden las sombras», ha sido emprendido como la única alternativa viable para resolver definitivamente el problema del Anillo: destruirlo es la única solución posible considerando el asunto en sí; y, desde el punto de vista estratégico, es la única jugada que el contrincante no espera, puesto que no es capaz de concebir tal idea. Gandalf es, obviamente, quien con mayor claridad advierte esa debilidad del mal, que radica en que Sauron no es capaz de imaginar el bien, porque todo lo que no es él mismo es contemplado como amenaza, como rival a exterminar.[183] Así, en *El Señor de los Anillos* esperanza y poder (poder para dominar otras voluntades) se contraponen desde un punto de vista no sólo argumental, sino también temático y, en la óptica tolkieniana, antropológico: libertad frente a esclavitud, servicio frente a poder absoluto.

La amistad, que en *El Señor de los Anillos* se construye sobre la afinidad de caracteres que procuran el cumplimiento de una misión común, fracasa en el caso de Saruman y Gandalf, como ya apunté. Pero hay un matiz especialmente interesante en el caso de esta relación entre dos de los personajes más profundos de la obra. Saruman es la cabeza del Concilio Blanco. Es, por tanto, superior jerárquico de Gandalf. Los colores asociados a los nombres (el Blanco, el Gris) muestran ese orden de modo metafórico —puesto que el Gris hace referencia al color plateado (de la raíz quenya *mithr*-, «plata») de las vestiduras de Gandalf—. La ambición desmedida de Saruman le lleva a verse a sí mismo como «de muchos colores». Y es entonces cuando Gandalf actúa como verdadero amigo leal: pone ante los ojos del superior el alcance certero de la traición. La amistad en Tolkien no admite paliativos. La verdad es antepuesta a los intereses mezquinos. La libertad es respetada, pero las consecuencias son proclamadas a la cara del interesado. Lealtad es verdad, del mismo modo que traición es mentira y engaño.

El análisis de la amistad en *El Señor de los Anillos* podría extenderse de modo prolijo y casuístico, mas no creo que sea ésa la finalidad de estas páginas. Tan sólo he tratado de llamar la atención sobre ciertos aspectos que, en primer plano, arrojan luz sobre una cosmovisión intensa y profundamente humanad amén de actual. Haga la lectura personal el resto.

CAPÍTULO 9
LOS CUENTOS INCONCLUSOS DE NÚMENOR Y LA TIERRA MEDIA

LA ELABORACIÓN DEL TAPIZ LITERARIO TOLKIENIANO[184]

LOS CUENTOS INCONCLUSOS *de Númenor la Tierra Media* constituyen una colección de relatos relativos a la Historia de la Tierra Media desde los Días Antiguos hasta la conclusión de la Guerra del Anillo. A lo largo de esas historias, los lectores escucharán el brillante discurso de Gandalf explicando su decisión de enviar a los enanos a la importante cita en Bolsón Cerrado; contemplarán vívidamente la aparición de Ulmo, el Señor de las Aguas, ante los sobrecogidos ojos de Tuor; o se enterarán de algunos detalles acerca de los antiguos extractos de la historia de Númenor antes del anegamiento y la caída de la Isla. El libro contiene también gran cantidad de información sobre asuntos muy variados, como los Cinco Magos, las *Palantiri*, la organización militar de los Jinetes de la Marca de Rohan, y el único mapa de la isla de Númenor esbozado por el propio Tolkien. También se incluye un mapa a mayor escala de la Tierra Media en la época de la Guerra del Anillo, así como una revisión del mapa de Númenor, ambos elaborados por el tercer hijo de Tolkien, Christopher.

El volumen fue publicado por primera vez en 1980, tres años después de que viese la luz la primera edición de *The Silmarillion*. Es posible que, a medida que avanzaba la compilación de la historia de los *silmarilli*, Christopher Tolkien proyectase la idea de preparar otro libro para dar cumplimiento al deseo da su padre de escribir una mitología para Inglaterra en su sentido más amplio. Desde este punto de vista, *Los Cuentos Inconclusos* se han convertido en una pieza fundamental dentro del tapiz literario que Christopher Tolkien ha completado coa colección de los doce volúmenes de *La Historia de la Tierra Media*, una tarea que llegó a su fin en 1997.

Sus obligaciones como albacea incluían la responsabilidad de publicar los papeles inéditos de su padre. Sin importarle tal dificultad de editar un Corpus tan enorme de escritos y dibujos, Christopher Tolkien ha dedicado más de treinta años a dar cumplimiento a la tarea de comentar casi palabra por palabra un extenso y fragmentario *legendarium*, junto con las explicaciones de lugar y tiempo en que aquellos textos fueron concebidos, así como la evolución del ciclo completo, tarea que ha llevado a cabo con ejemplar solvencia.

Sin embargo, ¿cuál era la relación entre el tapiz como un todo y las distintas hebras desde la perspectiva del subcreador, del propio Tolkien? En una célebre carta a Milton Waldman, el autor declaraba su intención de pintar —casi podríamos decir, de construir— un complejo lienzo literario en colaboración con otras manos y mentes

que pudiesen cooperar para llevar a término el diseño completo, caso de que algo que está vivo pudiera ser terminado alguna vez según los criterios perfeccionistas de Tolkien. Refiriéndose al *Kalevala* como fuente de su inspiración en cuanto al tono y al estilo, escribía en 1951:

> Querría que tuviéramos más de eso, algo de la misma clase que perteneciese a los ingleses […]. ¡No se ría! Pero hace mucho tiempo […] concebí la idea de elaborar un corpus de leyendas más menos conectadas entre sí, desde las más grandes y cosmogónicas hasta el nivel del cuento romántico, las mayores fundadas en las menores, y en su contacto con la tierra, mientras las menores obtenían su esplendor de los vastos telones de fondo, y que pudiera dedicar, simplemente, a Inglaterra, a mi país. Deberían poseer el tono y cualidad que yo deseaba, algo frío y claro, impregnado de nuestro «aire» […]. Yo trazaría en plenitud algunos de los grandes relatos, dejando muchos otros tan sólo colocados y esbozados en el plan general […].[185]

«Las mayores fundadas en las menores […] mientras las menores obtenían su esplendor de los vastos telones de fondo». Como sabemos ahora, la intención de Tolkien era en parte ofrecer a los lectores un atisbo del paisaje que aparecía más allá de las fronteras de la Tierra Media, una visión remota del borroso pasado que estaba detrás de los relatos principales, los conectados con Bilbo, Frodo y el Anillo, especialmente a partir de 1955, año en que *El retorno del Rey* vio finalmente la luz, y millares de, lectores comenzaron la elaboración de interminables cuestionarios, tan «inconclusos» como los mismos relatos que hablan provocado en ellos el ansia de respuestas.

Aquel deseo estaba profundamente enraizado en la convicción de Tolkien sobre el poderoso efecto que las montañas lejanas, los bosques y las nubes distantes ejercen sobre la inteligencia y la imaginación de cualquier lector: lugares que nunca serán visitados, mares que nunca serán surcados. Tal fue siempre su propia experiencia como hombre y como lector, algo que se puede comprobar en muchas de sus cartas publicadas. La añoranza de centelleantes picos plateados, era más fiel al corazón humano que algunas de las historias sobre hazañas de escaladores valientes, a pesar de su heroísmo y coraje. En última instancia, no eran sino la plasmación inmediata de la nostalgia. Las visiones fugaces de lugares distantes ofrecen recuperación y consuelo, así como la satisfacción de profundos deseos humanos, y ésos fueron algunos de los más importantes objetivos que Tolkien se propuso como escritor. Sin embargo, los atisbos apuntan siempre más allá del horizonte, y los corazones de los hombres necesitan respuestas acerca de lo desconocido.

A la vez, Tolkien encontraba extremadamente atractiva la tarea de ofrecer esa información que tantos lectores demandaban, y en especial la de guiar una investigación casi académica sobre la historia de las etimologías y las lenguas

inventadas, así como sobre las raíces filológicas de la trama y de la historia de Beleriand y la Tierra Media, que habían sido el auténtico punto de partida de su inspiración. La difícil combinación de estas dos contradicciones caminó siempre al unísono con la vida, la investigación académica, las clases y la tarea de escritor del Profesor Tolkien. En 1955, unos meses después de la publicación de *Las dos Torres*, trazó el plan de un volumen de apéndices para *especialistas* incluyendo información detallada, aunque se sintió un tanto desanimado porque «no estoy del todo seguro de que la tendencia a tratar todo este asunto como una especie de vasto juego, sea realmente buena. Ciertamente, no lo es para mí, que encuentro ese tipo de cosas fatalmente atractivas».

Ahora bien, el corpus editado bajo el título de *Los Cuentos Inconclusos* es exactamente eso: una parte de «los vastos telones de fondo», ramas del gran árbol de su inspiración, heterogénea como es. En el prefacio introductorio a la edición de ese libro, Christopher Tolkien ofrece una explicación del diferente tratamiento que dispensó a un corpus de textos tan diverso. Al ser el resultado de más de cincuenta y cinco años de visiones de un logos general, de revisiones de múltiples textos y de invención de idiomas que se habían convertido para su padre en el útil adecuado para subcrear un mundo secundario viable, los; *Cuentos* parecen verdaderamente una crónica recuperada de un mundo distante, aunque real. Porque, para Tolkien, los mundos inventados debían producir «creencia secundaria»; es decir, la certeza de que para el lector las cosas ocurrieron realmente de ese modo, mientras las reglas que el escritor hubiera establecido fueran válidas. Aquellos mundos secundarios habían sido *inventados* y, como parte de la propia realidad del mundo primario —o real—, eran también reconocibles, adecuados al entendimiento y comprensión humanos.[186]

Los Cuentos Inconclusos no son un exótico experimento para exprimir el éxito de un fenómeno editorial. Ésa sería una perspectiva muy estrecha, amén de falsa. Ofrecen una visión más amplia de la mente y del talento de Tolkien como escritor. A la vez, se han convertido en algo esencial para la correcta comprensión de la noción de subcreación en su sentido más radical, porque para el autor subcrear significaba realmente *crear un mundo creíble y viable donde las cosas pudiesen ocurrir realmente*. Esto es algo que Aristóteles había explicado muchos siglos antes de que Tolkien narrase la historia de la Tierra Media, pero la concepción de ambos es la misma: garantizar una credibilidad que permitiera la aplicabilidad *libre* para cualquier lector en cualquier época.

Ha sido responsabilidad de Christopher Tolkien el poner cada elemento de este material en su sitio adecuado. Su grado de comprensión de la mente de su padre y del desarrollo de la mitología, le otorgaban una sabia agudeza para convenirse en el editor adecuado de la tradición perdida que hacía referencia al legado literario de Tolkien. Las dificultades inherentes la edición de un libro así tienen que ver con el hecho de que las historias pertenecían a las diversas Edades, según la cuenta de los años inventada para Beleriand y la Tierra Media; pero también a los diversos y

distantes años de la composición de la vida de Tolkien. Una guía explicativa del proceso de elaboración era también esencial para una completa comprensión del lienzo.

Los cuentos han sido presentados en cuatro partes, siguiendo un esquema cronológico: I. La Primera Edad, II. La Segunda Edad, III. La Tercera Edad, y IV. Los *Dúnedain*, los *Istari*, las *Palantíri*. La información que se facilita en cada sección tiene que ver con las versiones tempranas de relatos importantes, como el de Tuor y la balada de los hijos de Húrin; con la descripción e historia de la isla de Númenor y el cuento de Aldarion y Erendis; con la historia de personajes tan importantes en *El Señor de los Anillos* como Galadriel y Celeborn, que son algunas de las historias finalmente «inconclusas» por Tolkien que permanecen vivas incluso póstumamente; con las hazañas de Isildur y la derrota en los Campos Gladios; con la amistad entre Rohan y Gondor, sellada por un juramento cuyos ecos todavía resuenan sobre los riscos y llanuras en *El Señor de los Anillos*, como si el pasado proyectase una sombra e iluminase una nueva esperanza para el presente; y también con el papel clave de Gandalf en la Guerra contra Sauron, desde los pasos iniciales de Bilbo hacia la Montaña Solitaria, hasta la conclusión de la Tercera Edad y la partida de los Portadores del Anillo.

Con todo, ¿se pueden entender estos relatos prescindiendo del resto de libros escritos por Tolkien? ¿Se puede disfrutar de ellos, leerlos con aprecio como *libros*, como los relatos que fueron en la intención de su autor? Sin lugar a dudas. El sonido del lenguaje y la leyenda son lo suficientemente poderosos para provocar en el lector tanto el deleite como la curiosidad o, lo que es lo mismo, la fascinación y el encantamiento. A lo largo de esta obra las imágenes reverberan en la imaginación. Los relatos que se refieren a la Primera Edad datan de una época temprana en la composición tolkieniana, y el tono de la epopeya se mantiene arcaico y sombrío, alcanzando la solemnidad del *Silmarillion* publicado, aquellos relatos que Tolkien empezó a escribir alrededor de 1916, y que tituló *El Libro de los Cuentos Perdidos*. Siguiendo la mente de Tolkien, podemos admitir que *Los Cuentos Inconclusos* responden fielmente a su intención también desde el punto de vista del tono y la consistencia adecuados tanto del texto como del estilo del lenguaje como «telón de fondo» para las leyendas principales, aquéllas que se refieren a Gondolin, Turambar, Númenor y, especialmente, a la Guerra del Anillo.

Pero la atmósfera de estos *Cuentos Inconclusos*, su *sabor* intrínseco, como si dijéramos, es la que su creador quiso. El estilo, la resonancia del lenguaje y especialmente la apariencia de una crónica escrita y compilada por diferentes manos y mentes que trabajaron durante siglos para preservar los ecos de un pasado más profundo, lleno a partes iguales de beatitud y tristeza, se puede sentir en cada página. Apunta directamente al núcleo del deseo del Profesor Tolkien como artista: el deseo de convertir la piedra yerta en criatura viva. La Tierra Media fue hecha con la carne y los huesos de Tolkien, y había sido «escrita con mi sangre, gruesa o delgada», como

llegó a confesarle por carta a un amigo sacerdote. Siempre quiso que la totalidad del corpus constituyese aquella «mitología» que pudiese dedicar «simplemente, a Inglaterra, a mi país», sin importar ni algunas reseñas negativas, ni los propios críticos que las escribieran.

Aquel deseo vive aún. Continúa entre nosotros mientras otras manos, otras mentes, siguen contemplando el tapiz, ponderando las respuestas a sus propias perplejidades, las eternas *preguntas inconclusas* que todos seguimos haciéndonos, y que nos haremos eternamente.

CAPÍTULO 10
ESTÉTICA Y DON EN *HOJA DE NIGGLE*

UNA APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE J. R. R. TOLKIEN[187]

EN SU AUTOBIOGRAFÍA espiritual, *Ortodoxia*, Gilbert Keith Chesterton incluyó un memorable capítulo titulado «La ética del País de los elfos», o Fantasía. El texto fue escrito inicialmente como prefacio para *The Violet Fairy Book*, uno de los volúmenes de cuentos recopilados por Andrew Lang, y editados en forma de libros de colores a finales del siglo XIX, en plena época victoriana. Lo que se esconde detrás de tan sugerente título es la convicción de que existe una profunda semejanza entre *Faerie* y nuestro mundo; o, por emplear la terminología de Tolkien, entre los mundos secundarios, inventados, y el mundo primario. Para ser más precisos, deberíamos decir que Chesterton y Tolkien estaban de acuerdo en que el mundo que llamaríamos *real*, a falta de una palabra mejor, se asemeja a un prisma donde los mundos inventados y coherentes surgidos de la creatividad de los narradores de historias, devienen imágenes de la multiplicidad de la Verdad, como «luz refractada».[188]

Es mi propósito mostrar lo que Tolkien pensaba sobre su quehacer artístico, el proceso teórico de su descubrimiento de un nuevo mundo por medio de la invención[189] lingüística, y la cristalización de su poética personal sobre la base de sus conversaciones con los *Inklings*, y más concretamente con Owen Barfield y Clive Staples Lewis. El sustento textual para este análisis será una atenta lectura del que pasa por ser el relato breve más alegórico de cuantos escribió Tolkien: *Hoja de Niggle*.

Tolkien y la subcreación: el arte como eco de la Redención

Hace años que cierta crítica literaria, y no pocos lectores, asumieron como incontestable la opinión de que los relatos de Tolkien pueden ser entendidos fácilmente como alegorías, puesto que son la obra de un escritor católico. Para quienes sostienen tal hermenéutica, sus libros deberían ser leídos —en algunos casos, casi únicamente— como un medio de reinterpretar la realidad desde el punto de vista de un cristiano, sin importar la intención del autor. El disgusto que Tolkien sentía ante la alegoría —disgusto que era tanto intelectual como espiritual, *lato sensu*— es bien conocido, y no haré excesivo hincapié en ello a lo largo de estas páginas. Mi objetivo es éste: ¿intentó *realmente* Tolkien explicar este mundo a través de los ojos de un creyente, o simplemente narraba a partir de la sobreabundancia de su propia cosmovisión, y de su vida interior? ¿Se trataba de un plan intencional, parte de una estrategia *a priori*? O, por el contrario, ¿debemos creerle cuando leemos estas líneas,

referidas a *El Señor de los Anillos* y citadas muy a menudo, en las que afirma: «detesto cordialmente la alegoría en todas sus manifestaciones, y siempre me ha parecido así desde que me hice lo bastante viejo y cauteloso para detectar su presencia»?[190] En otras palabras, ¿decía Tolkien la verdad cuando escribió que la alegoría le disgustaba «cordialmente»? ¿O es, quizá, más adecuado pensar que estaba tan profundamente enamorado de la «historia, auténtica o inventada, de variada aplicabilidad al pensamiento y experiencia de los lectores»,[191] que simplemente despreciaba los «significados internos», porque fácilmente podían convertirse en un obstáculo para la tarea de interpretar el texto que compete a cada lector —borrando así toda sombra de *cordialidad*—?

Una mirada más atenta a estas palabras, así como a la noción de *mito* que Tolkien emplea en sus escritos académicos, y especialmente a lo largo de su epistolario publicado, así como en sus obras, mayores y menores, revela que la preferencia del autor por lo que él mismo llamó «aplicabilidad libre», estaba enraizada en su convicción de que el mito y la verdad son parte de la luz refractada que para él, como católico, era la Verdad. Esa luz se podía encontrar en la leyenda lo mismo que en la historia; y, por tanto, en la multiplicidad de las historias. Esta noción seminal del mito como imagen de la Verdad, otorga una mejor comprensión de aquellas líneas explicativas con que concluye i el párrafo que cité antes. A la vez, arrojan claridad sobre lo que podríamos llamar una *perspectiva católica* para una comprensión completa de la Estética y del arte:

> Pienso que muchos confunden «aplicabilidad» con «alegoría»; pero la primera reside en la libertad del lector, y la otra en un pretendido dominio del autor.[192]

Como católico, la noción de arte que Tolkien había aprendido, y que daba forma a su poética, estaba más cerca del concepto de *don* y, por tanto, de la noción teológica de *gracia*, que de cualquier clase de significación alegórica que pudiera derivar de una arquitectura del relato intencionalmente *diseñada*, o planeada a partir de un designio estratégico trazado por el autor *a priori*, con el fin de «convencer», «enseñar» o «evangelizar» al lector.[193] En su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, Tolkien dedicó el epílogo a explicar la Redención como la «Eucatástrofe» de la Historia de la humanidad;[194] es decir, como el giro inesperado de los acontecimientos que da lugar a un final feliz más allá de toda esperanza, en una] historia que a ningún escritor se le habría podido ocurrir.

La base de ese concepto era que la salvación obrada pon Cristo es un regalo totalmente inmerecido que nos ha sido otorgado por Amor. Por tanto, y puesto que la Muerte y Resurrección de Jesucristo tuvieron lugar en el mundo primario —es decir, son *verdad* en el más verdadero de los sentidos—, la *mitopoeia*, el arte de componer y contar historias, es una forma única de volver a narrar la alegría de aquel suceso clave en la historia de cada ser humano. Así pues, la tarea de cualquier escritor es la

de convertirse en mediador entre la verdad y los lectores, porque la Verdad tiene el poder de brillar como una luminaria que, finalmente, se convierte en *evangelium* —buena noticia— para cada lector, sea o no creyente.[195]

En esta perspectiva se comprenden mejor las palabras antes citadas: sólo un respeto cabal por la libertad del lector puede preservar la esencia del arte, que es una gracia, un don; un regalo inmerecido. La pretensión de que una historia sea *solamente* una alegoría deviene un triste empobrecimiento de su verdadero alcance y significado, que ofrece una expansión del significado de la Creación, puesto que éste no es el único mundo posible; ni siquiera el mejor de los posibles.[196] Los relatos míticos, verdaderos, completan la Creación porque son arte; y se cumple en ellos el mandato que Dios dio al hombre de perfeccionar el mundo, tal y como se recoge en el capítulo 2 del *Génesis*.

La invención de alegorías implica siempre una minimización del significado y del alcance de la obra subcreativa porque devalúa la esencia de la Creación, que fue una superabundancia del Amor que es Dios. Por tanto, una respuesta más profunda a la pregunta sobre lo que significaba para Tolkien ser un escritor católico, y desde qué punto de vista sus relatos pueden ser leídos como obras de un cristiano, debe afrontar este análisis, teológico: ¿es la redención el *télos* del arte, su principal propósito, y más alta vocación? ¿Es la tarea del artista la de recordar el eco de esa redención? Tolkien así lo creía:

> […] el «consuelo» de los cuentos de hadas ofrece otra faceta, además de la satisfacción imaginativa de deseos arcanos. Mucho más importante es el Consuelo del Final Feliz. Casi me atrevería a asegurar que así debe terminar todo cuento que se precie […]. Lo denominaré *eucatástrofe*. El relato *eucatastráfico* es la forma auténtica del cuento, y su más elevada función. [197]

Si aceptamos que la Redención es un don magnífico, un don que nadie merece, y la clase de regalo que nadie está obligado a aceptar —es, literalmente, una *gracia*—, entonces deberemos expandir la noción de Dios para abarcar no *sólo* la de Creador sino, de modo más preciso, la de *el* Subcreador —por así decir—, el primer y único Artista; y, por tanto, considerar la Creación y la Redención como Sus obras maestras. Bajo esta luz queda más clara la narración que hizo Humphrey Carpenter de la conversación entre Hugo Dyson, Lewis y Tolkien, acerca de los mitos y su auténtico valor sapiencial.[198] De modo semejante, la explicación que Tolkien dio entonces de Cristo como *el* Mito, aquél en el que toda otra historia queda finalmente redimida y halla su más verdadero significado —el eco de la Verdad última— es reveladora también de su convicción de que la Historia, la Leyenda y el Mito eran, en definitiva, una y la misma cosa.[199]

Ahora bien, ¿de qué modo avanzó Tolkien desde su rechazo de la noción de alegoría a la más amplia y adecuada de «aplicabilidad libre»? En primer lugar cabe

decir que Tolkien entendía la tarea del artista más bien como un cierto *sacerdocio* —en el sentido de que suponía una real *mediación*—, que como la tarea del artesano al modo aristotélico.[200] Todo subcreador, dice Tolkien,

> desea en cierta medida ser un verdadero creador, o al menos tiene la esperanza de estar haciendo uso de la realidad. Espera que la cualidad peculiar de este mundo secundario […] derive de la Realidad o fluya hacia ella […]. La cualidad peculiar del «gozo» en una Fantasía cumplida puede, así, ser explicada como un repentino atisbo de *la realidad subyacente de la verdad*. No es sólo un «consuelo» para las penas de este mundo, sino una satisfacción, a la vez que una respuesta a la pregunta: «¿Eso es verdad?»[201]

Así pues, si aceptamos que la pregunta principal a la que se su-pone que el arte debe dar respuesta, tiene que ver principalmente con la verdad, con el *modo de ser real* de las cosas —es decir, con el mundo y, en última instancia, con el ser—,[202] y no sólo o principalmente con el significado, entonces el verdadero arte se convierte en una búsqueda de respuestas para preguntas filosóficas y teológicas que laten en el alma de los seres humanos. Tales preguntas están unidas al núcleo existencial de nuestras vidas: ¿quién soy? ¿Por qué estoy aquí, y ahora? ¿Adónde voy? ¿Cuál es el significado de todos estos sucesos que conmueven mi espíritu? Y, a medida que las preguntas se acumulan, el arte se convierte más y más en una búsqueda de sentido. Si aceptamos que la vida posee una dimensión teleológica, entonces se puede argumentar que el arte es el punto donde se unen las preguntas sobre el ser —la metafísica—, y las preguntas acerca del destino último de cada persona —la teología—. El arte ofrece una explicación a todas esas hebras que parecen quedar sueltas enseñándonos que esta vida nunca es suficiente; que somos mucho más que mera materia.

Sin embargo, ¿habría estado Tolkien de acuerdo con esta opinión? ¿Es posible encontrar en algún lugar una explicación completa, hecha por el propio autor, acerca de lo que es el arte? Como de costumbre, deberemos buscar la respuesta a estas preguntas aquí y allá, pero nunca la encontraremos expuesta de manera sistemática. Tolkien desarrolló una auténtica teología del arte —una estética teológica—, una explicación del trabajo artístico como medio de redención —la subcreación—, de recuperación de la gracia inicial —la gracia anterior a la Caída—, y así, de consuelo en su sentido espiritual más profundo y verdadero. A esto es a lo que vengo llamando su Estética personal.

De acuerdo con estos conceptos concretos de arte y subcreación, y en la perspectiva teleológica en que nos hemos situado, el arte de contar historias —cualquier Arte que en vedad lo sea— se convierte en el ejercicio de un derecho humano primordial: el lícito derecho a la evasión, que muchos críticos han confundido con *escapismo*, arrojando sobre determinadas manifestaciones artísticas

una inadecuada carga semántica peyorativa. Para Tolkien, la evasión ofrece un acceso privilegiado al conocimiento, a una verdadera *epistéme*. En esta perspectiva existencialista, Tolkien señala que el arte es el umbral para escapar de la muerte; y de ese modo se convierte en el vehículo para la Gran Evasión,[203] la evasión del olvido. El arte nos hace, así, eternos.

Más aún, la teoría tolkieniana de la subcreación sugiere que la imaginación es capaz de re-presentar objetos ante nuestra razón de manera que la aprehensión de los conceptos universales se convierta en una intuición antes que en el fruto de la deducción o el razonamiento.[204] Se trata de una senda privilegiada hacia la sabiduría a través de una comprensión casi directa, prácticamente sin concurso de la abstracción. La *mitopoeia*, el arte de contar historias, es para Tolkien por una parte un *arte*, una habilidad, una *téchné*, por otra, se trata de un don, participación de la creatura en el poder creador de Dios; y, así, se convierte en evidencia de la condición narrativa de la existencia humana:

> […] en el Reino de Dios […] el hombre redimido sigue siendo hombre. La historia, la fantasía, continúan aún, y deben continuar. El Evangelio no ha abolido las leyendas; antes bien, las ha santificado, en particular el «final feliz». El cristiano debe seguir trabajando en cuerpo y alma, ha de seguir sufriendo, esperando y muriendo. Pero ahora pueda comprender que todas sus inclinaciones y facultades tienen un propósito que puede ser redimido. Se lo ha tratado con tanta munificencia, que quizás ahora se atreva a pensar con cierta razón que en Fantasía podrá asistir realmente a la floración y multiplicación de la Creación.[205]

Los narradores son benditos no sólo porque como seres humanos que son, ya han sido redimidos, sino también porque amplifican el eco del Cuento primordial cada vez que construyen sus mundos pequeños y coherentes, de modo que el resonar de la eucatástrofe sea incesante. La Creación espera, necesita la ayuda de subcreadores que la lleven a su compleción, haciendo más pleno su significado con otras verdades, obedeciendo el mandato dado por el mismo Dios al hombre de trabajar y finalizar Su tarea:[206]

> Benditos los hacedores de leyendas con sus versos
> sobre cosas que no se encuentran en los registros del tiempo,
> […]
> (y como imitación de aquello, producido por la máquina,
> falsa seducción del dos veces seducido).[207]

Por tanto, el derecho a subcrear —la vocación artística esencial— deriva de manera directa del Logos divino, del designio primordial en el que fuimos pensados y amados:

> […] era nuestro derecho

(bien o mal ejercido). El derecho no ha decaído.
Aún creamos según la ley en la que fuimos creados.[208]

¿Por qué? Porque la «consistencia interna de la realidad» es la de mundo salvado, y somos (aún) imagen de Dios. Al subcrear, Según este sentido tolkieniano, el hombre deviene finalmente «animal que cuenta historias»,[209] un ser que es imagen de un creador —el Narrador— sin importar lo «des-graciado» que pueda estar porque «no ha sido destronado, y aún lleva los harapos de su señorío».[210] Es decir, sólo por medio de la narración de historias alcanzamos una comprensión antropológica completa de nosotros mismos, de quiénes somos; una respuesta a todas las preguntas metafísicas que antes mencionamos. La tragedia de un mundo iletrado subraya tristemente el hecho de que muchas personas no serán capaces de comprender su verdadera naturaleza a menos que vuelvan sus ojos a lo que fueron y a lo que son, por medio de la lectura de los mitos eternos, y del consiguiente deleite estético:[211]

El corazón del hombre no está hecho de mentiras,
sino que obtiene cierta sabiduría del único Sabio,
y aún lo invoca. Aunque ahora ha mucho exiliado,
el hombre no está del todo perdido, ni del todo ha cambiado.[212]

La subcreación se convierte en un proceso de redescubrimiento de la esencia del ser humano. El arte ofrece un camino, a través de la belleza, para aprender a amar la sabiduría.[213] El arte Ese convierte en una especie de «extra» para la vida ordinaria y Epata este mundo, al excederlos. Sin embargo, y paradójicamente, sólo un vivir artístico —es decir, la vivencia del arte no como un lujo, sino como el alma de la vida— da como resultado una existencia más plenamente abierta al mundo del espíritu y, por B ende, a lo esencial.

Tolkien y los Inklings: dar nombre al mundo por primera vez

Hemos centrado nuestra atención en lo que Tolkien pensaba sobre la *mitopoeia*. Sus opiniones habían tomado forma a partir de la lectura relativamente temprana de la obra de Owen Barfield, *Poetic Diction* (1928). Se trataba de un libro cuya influencia Tolkien admitió; una influencia que se tornó radical sobre sus convicciones filológicas en la época en que estaba contando y escribiendo *El hobbit* para sus hijos.[214] De hecho, nuestro autor, escribió acerca del libro de Barfield en términos de una nueva «filosofía lingüística»[215] que le había sido sugerida por la lectura de la obra, y que había cambiado radicalmente sus opiniones. La propia idea merece una atención más esmerada.

Considerando que Tolkien era muy reacio a admitir influencias, o siquiera a citar a otras autoridades en apoyo de sus opiniones académicas, es elocuente que admitiese que sus conversaciones con Lewis, y especialmente con Barfield, habían supuesto un,

a jalón decisivo en la formación de sus ideas personales sobre el origen del lenguaje. Así pues, ¿cuál es la tesis central de *Poetic Diction*? Resumiendo, podríamos decir que Barfield sostenía la opinión de que la «Mitología es el espíritu fantasmal del significado concreto».[216] Tras la lectura de los escritos de Rudolf Steiner, Barfield

> llegó a la convicción de que el universo era el producto de un diseño, y estaba henchido de significado; más aún, que la imaginación puede ser usada igualmente bien como lógica y como razón para alcanzar una mejor comprensión de ese universo, y para comprehender los fenómenos del mundo que nos rodea.[217]

Tolkien llegó a una conclusión semejante. Para él este mundo era el resultado de un plan, de un logos: *el* Logos, para ser exactos; la Palabra hecha carne de la que habla el evangelio según san Juan. Pero el significado original griego de *logos* abraza también la noción de *palabra*. *Lógos* incluye tanto el diseño completo como la palabra en la que todo lo demás ha sido hecho.[218] De modo análogo, nombrar el mundo es un medio privilegiado para recuperar el significado original de la totalidad, del universo como plan diseñado por Dios y «henchido de significado» por el Logos divino. Tras la Caída, el instrumento con el que el escritor da cumplimiento a su tarea, es la metáfora. Pero en el principio no fue así. Por eso, en el estado actual de las cosas la poesía se ha convertido no sólo en una ocasión para el deleite en la belleza, sino también en camino para la verdadera *epistéme*; una senda para el conocimiento y la Sabiduría.[219] La multiplicidad semántica de este mundo testimonia la belleza infinita de la verdad. Es un canto a la gloria de Dios. Por tanto, los poetas son en última instancia profetas, bardos de una interminable re-creación de un cosmos que es Manifestación de una plenitud significativa.

Este esquema conceptual facilita una mejor comprensión de la teoría tolkieniana de la subcreación. Si aceptamos la opinión de Barfield, según la cual el mito, el lenguaje y la percepción que la humanidad tuvo una vez de este mundo, eran realidades profundamente conectadas —eran, de hecho, inseparables—,[220] entonces la finalidad última de la tarea subcreativa no es meramente la acumulación inventiva de mundos imaginarios, sino al redescubrimiento de la esencia del mundo primario por medio, de los múltiples reflejos de la verdad que sólo podemos percibir; por medio de la *mitopoeia*, inventando mundos secundarios en el sentido tolkieniano. Al obrar así, el ser humano recupera

> el dominio del mundo por medio de actos creativos:
> y no está de su mano adorar el gran Artefacto,
> hombre, subcreador, la luz refractada
> a través de quien se separa a partir del sencillo Blanco
> en numerosos matices, que se combinan sin fin
> en formas vivas que se mueven de mente en mente.[221]

No obstante, para Tolkien el trabajo de subcrear el mundo esa taba enraizado en la invención lingüística, según se explicó más arriba. El poder de las palabras para convertir el significado en algo literal, le llevó a la conclusión de que las palabras contienda un tremendo potencial de significado; que existe una conexión esencial entre las palabras y la realidad, entre la percepción y lo. conceptos. La multiplicidad del significado que ahora llamamos metáfora, le era desconocida a la humanidad antes de la Caída Pero en un mundo redimido la metáfora se convierte en una vía única —quizá *la* única— para recuperar la imagen completa del mundo que un día fue.[222] En este sentido, la Tierra Media expande el significado del mundo que llamamos *real* —de nuevo, por falta de una palabra mejor—, recuperando al mismo tiempo una imagen más completa, quintaesenciada, del cosmos. Por medio del conocimiento de un mundo secundario es posible alcanzar una mejor comprensión del universo particular.

Ahora bien, lo que hace a Tolkien diferente de muchos otros escritores es precisamente el acento que pone en la invención lingüística. Inventar idiomas se convirtió para él no sólo en un «vicio secreto», como tituló uno de sus ensayos académicos,[223] sino principalmente en el instrumento, casi la varita manca con la que convertir esos mundos inventados en *reales*, en su sentido más auténtico y profundo. Tolkien se daba cuenta de que para provocar «creencia secundaria», y no solamente aquella «voluntaria suspensión de la incredulidad» que Coleridge consideraba la más alta meta y capacidad de la fantasía, estaba obligadlo a *inventar* —a subcrear— un mundo literalmente: un lugar y tiempo literarios donde las palabras quisieran decir exactamente lo que significaban.[224] Para Tolkien hubo un tiempo en que el hombre era capaz de designar la esencia del objeto; una época en que la gramática era mítica.

De acuerdo con esta concepción, cuando Frodo y Gildor se conocen, el hobbit se siente en la necesidad de saludar al elfo en su propia lengua, el *quenya*. «Te estoy muy agradecido, Gildor Inglorion […]. *Elen síla lúmenn' omentielvo*, una estrella brilla en el momento de nuestro encuentro».[225] Para otorgar a la escena la «consistencia interna de la realidad», Tolkien había construido un mundo donde la primera realidad que vieron los elfos cuando abrieron sus ojos a la belleza del mundo, fue la titilante luz de las estrellas, una luz que permanecería en ellos para siempre.[226] En palabras de Flieger, lo que es metafórico para nosotros, es literal en *El Señor de los Anillos*. Una estrella brilló *realmente* en el momento del encuentro en el Bosque Viejo.

Las conversaciones mantenidas por los *Inklings* a finales de la década de 1920, y durante toda la década siguiente, debieron estar llenas de discusiones y debates sobre la naturaleza del lenguaje, la percepción y el proceso de designación de la creación por medio de nombres esenciales que *llamasen* la realidad, que la convocasen a *ser*. Los escritos creativos y académicos de Tolkien pertenecientes a esta época, muestran

que estaba centrado en la construcción de un corpus de reflexiones sobre la naturaleza de la relación entre literatura y lenguaje, así como sobre los principios de la creación artística. *Sobre los cuentos de hadas* es de hecho una explicación de las finalidades que persigue el arte de contar cuentos: la evasión, la recuperación, el consuelo y la eucatástrofe, experiencias todas que reproducen la estructura de la creación redimida, del hombre como criatura salvada. Tolkien era muy consciente de que *Poetic Diction* había cambiado su perspectiva completa, y desde aquel momento en adelante su contribución a la investigación académica filológica se convirtió más y más en una búsqueda de respuestas prácticas a la continuidad entre historia, leyenda y mito; y de la vinculación entre esas tres realidades como pasos necesarios para alcanzar la sabiduría, el conocimiento pleno de la verdad.

Hoja, de Niggle: alegoría y aplicabilidad libre

No es mi intención discutir aquí las interpretaciones alegóricas de *Hoja, de Niggle*. Algunas glosas más o menos brillantes e iluminadoras ya han sido dadas.[227] Sin embargo, es habitual que tales lecturas alegóricas del cuento reduzcan su significado a un intento más o menos consciente del propio Tolkien, de hablar de sí mismo y de su tarea artística, en especial de *El Señor de los Anillos*, de su investigación académica y de sus obligaciones profesionales, así como de la interacción entre ellas. Sea como fuere, lo que tales explicaciones dejan de lado es el hecho de que la renuencia de Tolkien para emplear la alegoría como forma *mitopoética*, estaba enraizada en su convicción de que la alegoría era *innecesaria* como forma narrativa, ya que restringía el infinito potencial de significado que posee el arte, su designio creativo, así como la horquilla de posibles interpretaciones por parte del lector. La alegoría deviene una limitación a la multiplicidad de sentido que encontramos en el ser. La escritura autobiográfica abierta a la interpretación alegórica no es lo mismo que escribir una alegoría en sentido estricto.[228] De hecho, las diversas interpretaciones que ha merecido el cuento muestran que esta pretendida alegoría permite múltiples lecturas.[229]

Así pues, otros significados posibles, más profundos, son a la vez más relevantes para la comprensión de la poética de nuestro autor. De hecho, se revelan más cercanas a su mente e intención poética. Una lectura del cuento como una alegoría del arte de Tolkien, así como de lo que el arte es, arroja luz sobre la comprensión del autor como escritor católico;[230] pero también de lo que significaba *para él* ser un escritor católico. En otras palabras, es interesante explicar las raíces de su «disgusto cordial» por la alegoría por medio de un esclarecimiento de la relación entre la creación y el arte, uno de los principales intereses del Profesor Tolkien.[231]

Hoja, de Niggle es un relato que creció en la mente de Tolkien, literalmente, «a medida que era narrado»; es decir, mientras escribía *El Señor de los Anillos*. El hecho

de que lo escribiera de un tirón —algo inaudito en el caso de nuestro autor, que escribía y revisaba casi cada línea una y otra vez—, así como la impresión de una inherente autoconciencia que está presente a lo largo de todo el cuento, pueden ser entendidos también como un intento del autor de darse a sí mismo una explicación de su propia tarea artística, del modo en que sus escritos iban formando un tapiz de hebras narrativas fuertemente entrelazadas, una auténtica mitología para Inglaterra, y *de* Inglaterra. *Hoja de Niggle* puede ser leído también como una alegoría de Tolkien el creador de mitos en sentido literal; es decir, el mitopoeta, subcreador, el buscador de la verdad a través de la invención lingüística de mundos secundarios.[232] El relato fue escrito en algún momento entre 1938 y 1939 —aunque sería publicado en 1945 —, un período especialmente productivo tanto para la investigación académica de Tolkien como para su producción literaria, donde sus ideas sobre *Beowulf*, los cuentos, la *mitopoeia* y sus relatos de ámbito doméstico se convirtieron en aguas tributarias de una sola y única corriente de fértil creatividad.[233]

El argumento del cuento es demasiado conocido como para set contado aquí de nuevo. Con todo, resulta útil atar algunos cabos. Tras introducir brevemente al personaje y la situación, Tolkien da unas pinceladas generales de la vida de Niggle, de sus dudas y frustración acerca de su trabajo artístico como pintor. A medida que crece en él un sentimiento de desesperación, causado por el pensamiento de un viaje inminente que tornará imposible la culminación del árbol que está pintando, un día

> Niggle se plantó delante de su obra, un poco alejado, y la contempló con especial atención y desapasionamiento. No tenía sobre ella una opinión muy definida, y habría deseado tener algún amigo que lo orientase. En realidad no le satisfacía en absoluto y, sin embargo, la encontraba muy hermosa, el único cuadro verdaderamente hermoso del mundo.[234]

Ahora bien, la insatisfacción permanente es un sentimiento común a todo verdadero artista. Tal impresión de una idea clara y brillante, atisbada de modo intuitivo, así como la convicción de que la obra de arte carece de la profundidad, la fuerza y esa extraña cualidad espiritual de eternidad —a pesar de la aparente perfección de los trazos—, lleva a la certeza de que la obra de arte nunca está *terminada*. El propio amor a la idea pura conduce a un interminable trabajo de mejora de la invención, de manera, que amando las imperfecciones el artista se capacita para eliminarlas. Ésos eran los sentimientos de Niggle, y también los de Tolkien. Sin embargo, la insatisfacción permanente es inherente a la condición humana, y no está limitada a los artistas. Porque nuestras vidas han sido modeladas por el Artista, todos anhelamos esa inalcanzable perfección.[235] Niggle, como Tolkien, es antes un ser humano que un artista. Por eso, el cuento puede ser leído como una parábola de la existencia humana; una alegoría con aplicabilidad universal. Pero entonces se trata sencillamente de un mito, de una narración, o de un cuento en sentido tolkieniano, y

no de una alegoría.

La mente de Niggle parece estar repleta de esas impresiones de fracaso y extenuación cuando, de repente y sin previo aviso, es visitado por el Inspector y el Chófer para comenzar su viaje:

> «¡Dios mío!», dijo el pobre Niggle, echándose a llorar. «¡Ni siquiera está terminado!»
>
> «¿No lo ha acabado?», dijo el Chófer. «Bueno, de cualquier, forma, *por lo que a usted respecta*, ya está todo hecho. ¡Vámonos!». (*Hoja*, 112)[236]

La concepción tolkieniana del arte como un don inmerecido, incluye la gracia como el elemento más importante para juzgar la obra acabada. Por lo que respecta al artista, la obra no puede ser terminada en el tiempo, a menos que uno pudiese cruzar el umbral mismo del Tiempo. Por esa razón, la eternidad es la meta a la vez que la última estación del trabajo artístico. Niggle será cada vez más consciente de esto a medida que avance el relato. El núcleo de la historia, el momento en que Niggle descubre y reconoce su árbol, aborda la noción teológica de *gracia*, del don gratuito e inmerecido al que me referí al principio:

> Ante él se encontraba el Árbol, su Árbol, ya terminado, si tal cosa pudiera afirmarse de un árbol que estaba vivo, cuyas hojas nacen y cuyas ramas crecen y se mecen con el viento que Niggle tantas veces había sentido o imaginado, y que tan a menudo había intentado en vano captar. Miró el Árbol, y lentamente levantó y extendió los brazos.
>
> «¡*Es un don*!», dijo. Se refería a su arte, también al resultado; pero estaba usando la palabra en su sentido más literal. (*Hoja*, 120s)[237]

El Árbol no solamente es un regalo libremente otorgado, aun cuando esto pueda parecer una explicación redundante. Sus propios méritos, como persona y como artista, eran también Principalmente un don, y no conducían necesariamente al resultado, a la conclusión del cuadro. Sin embargo, el Árbol es la vez el resultado del trabajo de Niggle, de sus cuidados y perpetua vigilia. El Árbol que comenzó siendo un simple árbol, es también *su* Árbol al llegar el momento de su terminación. Y, del mismo modo que la gracia divina cuenta con la cooperación humana para fructificar, el arte es el modo en que Dios ha redimido los esfuerzos de los hombres de modo que puedan llegar a ser parte del «gran cuadro», del diseño completo: del Logos. Llegado el momento, la comarca de Niggle —el mundo secundario— se convierte en un lugar de descanso, solaz y redención para aquellos que lo necesitan, una imagen del arte como lugar privilegiado para la evasión, la recuperación y el consuelo. Y de la misma manera que los lectores pueden ser identificados con Parish y su esposa en este momento del relato, podemos interpretar alegóricamente que el Arbol es de Niggle, pero el lienzo completo es nuestro.[238]

Tan pronto como Niggle se da cuenta de que el Árbol está vivo, y también misteriosamente terminado, comprende que la idea de su árbol era tan sólo una imagen borrosa del Árbol *real*.[239] De hecho, se nos cuenta que con frecuencia había sentido o imaginado el viento entre las ramas, «y que tan a menudo había intentado en vano captar[lo]». La distancia infinita entre la idea y la obra de arte debe ser salvada por medio de una especie de milagro que sirva de puente: una superabundancia del ser.[240] El Arte obra el milagro, como una suerte de varita mágica de Dios. Desde el momento en que Niggle ve el Árbol, en adelante dejará de estar preocupado por terminar el cuadro, puesto que comprende que su obra siempre estará viva, y que siempre lo estuvo. El eco de sus esfuerzos ya resonaba en la eternidad mientras él trabajaba en su lienzo. Niggle comprende finalmente que la eternidad es también un lugar lleno de belleza, donde los deseos han sido igualmente redimidos. Tal amor sobreabundante al que estoy llamando *don*, está asimismo presente mientras Niggle mira el Árbol y contempla una belleza inesperada, de la cual no había sido consciente mientras trabajaba en el cuadro, sino tan sólo como un atisbo:

> Todas las hojas sobre las que había trabajado estaban allí, más como él las había imaginado que como había logrado plasmarlas. Y había otras que sólo fueron brotes en su imaginación, y muchas más que hubieran brotado de haber tenido tiempo. (*Hoja*, 120)

La gracia es esa sobreabundancia del Arte de Dios que conduce *libremente* a la Creación,[241] dando cumplimiento a los deseos humanos como señala Platón al explicar el papel de Eros y su implicación en la obra de todo artista.[242] Las obras humanas tan sólo son plenas más allá de las fronteras de este mundo, allende la muerte. El árbol de Niggle se convierte en Árbol en una dimensión escatológica, en el «cielo». Si la gracia da cumplimiento al deseo, y el deseo es percibido como intuición, como un sueño,[243] o como una idea (en el sentido platónico), como un destello y, en última instancia, como misterio, entonces el arte es también una pista de nuestra inmortalidad. El arte se hace plenamente *real* sólo por medio de la redención. De hecho, Niggle cae en la cuenta de que él está *en* el cuadro que pintó, pero el cuadro incluye también algunas cosas que él no diseñó. Por ejemplo, el Bosque, o los pájaros.

La reacción de Niggle ante la realización de su sueño es el agradecimiento. Se trata de una reacción fácil de esperar en una persona humilde, y Niggle lo es en verdad. A medida que el cuento se desarrolla desde la inseguridad inicial y la actitud embarazosa del personaje, hasta la creciente conciencia de su autosuficiente actitud hacia Parish —a pesar de las limitaciones de aquél, como vecino y como persona, así como de las de su esposa—, el viaje y la estancia en el taller permiten a Niggle pensar y, especialmente, ser perdonado. Su talento como pintor es puesto a prueba, y

los pequeños encargos que le son encomendados en ese lugar semejante a un purgatorio, se convierten más y más en parte de un plan para purificarle y convertirle en un hombre nuevo. Una vez más es salvado por la gracia, a medida que la Segunda Voz le trata con profunda misericordia y sincero afecto.

Pero el propósito principal del «tratamiento amable» es; hacer a Niggle consciente de la necesidad que Parish tiene, de ayuda y comprensión. Su talento artístico fue y será el instrumento para esa redención interior. Al final del relato, veremos el perplejo asombro de Parish cuando reconoce el hermoso paisaje como el pintado por Niggle. La Comarca, de Niggle, el lugar que el arte del pintor ha creado como escenario para la recuperación y el consuelo finales de Parish —y de su esposa —, es el resultado de los esfuerzos redimidos para servir a otros por medio de los talentos personales. De hecho, una parte del lugar ha sido otorgada a Parish; de nuevo, como un regalo:

> «¿Puede decirme cómo se llama este lugar?»
> «¿No lo sabe?», dijo el hombre. «Es la Comarca de Niggle. Es el Cuadro de Niggle, o gran parte de él. Una porción es ahora el Jardín de Parish».
> «¡El Cuadro de Niggle!», dijo Parish asombrado. «¿Imaginaste *tú* todo esto? Nunca pensé que fueras tan listo. ¿Por qué no me lo dijiste?»
> «Intentó hacerlo hace tiempo», dijo el hombre, «pero usted no habría prestado atención. En aquellos días él sólo tenía lienzo y pinturas, y usted pretendía arreglar su tejado con ellos. Esto es lo que usted y su mujer solían llamar el “disparate de Niggle», o «esa mamarrachada».
> «¡Pero entonces no tenía este aspecto; no parecía *real*», dijo Parish.
> «No, entonces sólo era un atisbo», dijo el hombre, «pero usted podía haber captado el destello» […] (*Hoja*, 125)

Se nos cuenta que el lugar es el Cuadro de Niggle, «o gran parte de él». ¿Qué significa eso? Se puede entender, por una parte, como el resultado del esfuerzo de Niggle para pintar el árbol que, llegado el momento, se convertirá en su Árbol. Por otra, puede tratarse del paisaje que Niggle había visto muy al principio de sus trabajos como el telón de fondo sobre el que se recortaba el cuadro completo. En ambos casos el Cuadro de Niggle no *solamente* el resultado de su talento y habilidad artística, sino del Arte mismo: de la gracia que es Dios. El diseño original, el *logos* de Niggle, incluían también la oportunidad de proporcionar el deleite a otros, aunque él no lo supiera en el momento en Bue empezó a pintar. El arte se convierte en un medio para el descubrimiento de la propia alma, para el auto-conocimiento y, en última instancia, en senda hacia la sabiduría por la vía de la I humildad; o, lo que es lo mismo, de la verdad.

A partir de ese momento, Niggle será cada vez más consciente de que debe someter y entregar voluntariamente su obra. Cada vez está más persuadido de que el

Cuadro no es suyo, de modo que decide libremente dejarlo atrás tan pronto como se le pide comenzar un nuevo viaje. Una vez más, la gratitud es su actitud principal, aunque parezca paradójico:

> Se volvió y miró un momento hacia atrás. Las flores del Gran Arbol brillaban como una llama […]. Entonces sonrió, al tiempo que se despedía de Parish con una inclinación de cabeza, y siguió al pastor. (*Hoja*, 125s)

Esta nueva aventura es descrita metafóricamente como el estadio final en el proceso de purificación de Niggle, una especie de imagen de la «muerte» o el «cielo», puesto que el pastor que le sirve de guía es fácilmente identificable con la imagen cristiana bastante obvia, del mismo Jesús. El nuevo viaje también puede ser descrito como una alegoría del arte y el don como elementos que conducen al umbral de la visión beatífica, a la compleción de los deseos más allá de toda esperanza, porque las acciones, humanas y sus obras sólo son completamente redimidas más allá de la muerte, «de los círculos de este mundo». Esta compleción es siempre un premio que sólo puede ser recibido en una dimensión escatológica, personal y cósmica. El texto se refiere a ello mediante la metáfora de las montañas, de «quienes han ascendido a su cima»:

> Iba a aprender a cuidar ovejas y a saber de los pastos altos, y contemplar un cielo más amplio y caminar siempre más y más en permanente ascensión hacia las Montañas. Más allá, no alcanzo a imaginar qué fue de él. Incluso el pequeño Niggle podía en su antiguo hogar vislumbrar las lejanas Montañas, y éstas encontraron un lugar dentro de los lindes de su cuadro; pero cómo sean en realidad o qué pueda haber al otro lado, sólo lo saben quienes han ascendido a su cima. (*Hoja*, 126)

Ahora bien, las actitudes contradictorias mostradas en el relato tratan, por una parte, del entusiasmo impaciente de los inicios, y de los esfuerzos del protagonista para lograr un retrato perfecto de su pequeño árbol y de sus hojas; y, por otra, del olvido final, el escarnio y las burlas del Concejal Tompkins y de Atkins contra Niggle al final del cuento. Sin embargo, el olvido es también la actitud última del protagonista hacia su obra *en sí misma*, aunque Niggle no olvide ni desprecie su cuadro, puesto que ama profundamente el don artístico que le ha sido otorgado. Ama su Árbol, y su Comarca, pero ha comprendido que ambas cosas son un don inmerecido que él recibió para, finalmente, someterlos, para entregarlos. Le ayudaron a hacerse digno de la gracia de ser redimido, salvado y purificado; y de redimir a otros. De manera semejante, el olvido no es lo mismo para Niggle que para los «burócratas» —los racionalistas caricaturizados—, para quienes el arte de Niggle es del todo inútil, no tiene «ningún valor para la sociedad» (*Hoja*, 126), y el arte mismo es una noción ridícula y vacía:

> «Entonces no cree que la pintura [el arte] valga nada, que no hay por qué conservarla, mejorarla, o aun utilizarla». «Claro que la pintura es útil», dijo Tompkins. «Pero [esto son sólo] ensueños personales». (*Hoja*, 127)[244]

El cuento termina con el reconocimiento de Perkins de que nunca supo que Niggle pintase —en última instancia, el burócrata manifiesta la misma actitud displicente que Parish mostraba por falta de sensibilidad—, aunque Atkins preserva la esquina del lienzo donde se podía ver el pico de una montaña y un grupo de ramas:

> […] una preciosa hoja permaneció intacta. Atkins la hizo enmarcar. Más tarde la donó al Museo Municipal, y durante algún tiempo el cuadro titulado *Hoja, de Niggle* estuvo colgado en un lugar apartado y sólo unos pocos ojos le contemplaron. Pero luego el Museo ardió, y el viejo país se olvidó por completo de la hoja, y de Niggle. (*Hoja*, 128)

Siendo el olvido el destino final del cuadro de Niggle, podrid surgir la pregunta de si el arte es para Tolkien simplemente un medio para servir a un fin más elevado e importante, o si nuestro autor le atribuía una finalidad o licitud como fin en sí mismo.[245] La obra de arte puede ser olvidada, pero el arte es eterno como lo es la Comarca de Niggle. Su destino es permanecer y durar para siempre. Tolkien sabía que el arte había sido redimido, y por eso se trataba de una tarea digna de interés, amor y atenciones, igual que cualquier otro trabajo o tarea humana. De hecho, una de sus más profundas convicciones era que él servía a la humanidad por medio de sus investigaciones académicas y de sus libros. Dedicó su vida a subcrear un mundo donde cada uno pudiera encontrar una rama en la que posarse y descansar, como hacen los pájaros en el Arbol de Niggle; una comarca llena de belleza, lágrimas y alegría. El Árbol no es solamente *El Señor de los Anillos*; es más bien la completa mitología de Tolkien, su investigación filológica directa y su «vicio secreto», la invención de idiomas. La Comarca de Tolkien es, finalmente, su paisaje interior, que incluye su vida e intereses al completo: creencias, familia, amigos, trabajo, sus afanes por mantener unidos los estudios de «lit.» y «leng», etcétera.[246]

Pero el Cuadro es también su propio arte e inspiración, y su concepción del arte como medio de ser redimido, y de corredimir. La convicción de que sus relatos no serían terminados en esta vida era también una plegaria, una petición de tiempo, gracia y humildad para no olvidar nunca a los muchos Parish y a sus esposas —las obligaciones de la vida cotidiana, el resultado de sus decisiones personales, sus responsabilidades— que parecían distraerle de bus afanes, de las cosas que amaba más profundamente.

Llegado el día, al final del viaje hasta las Montañas, y más allá, nosotros los lectores nos encontraremos a Tolkien-Niggle de nuevo, y nos uniremos llenos de gratitud a la Primera y Segunda Voces para explicarles que la Comarca que Tolkien

inventó era hermosa; que encontramos allí un lugar para descansar, para recuperarnos y hallar consuelo, y el esplendor de una luz refractada eternamente en una eucatástrofe sin fin, atemporal. Al obrar así, seguramente escucharemos que ambas Voces «se rieron. Se rieron y las Montañas resonaron con su risa». (*Hoja*, 129)

PARTE IV
TOLKIEN Y EL ARTE CINEMATOGRÁFICO

DESDE EL PUNTO de vista de la creatividad artística, vivimos años de vacas flacas para el cine comercial estadounidense. Si miramos los sucesos de un modo superficial, la j huelga de guionistas que paralizó Hollywood en 2007 podría dejar en segundo plano un problema mucho más patente, grave y profundo que el del mal reparto de beneficios económicos —lógico pago a los esfuerzos honestos que el que trabaja hace para ganarse el pan—, y comprensible demanda por parte del gremio de escritores. Sin embargo, hace ya muchos años que son muchedumbre los guionistas que, trabajando para productoras de cine y televisión en Norteamérica, escriben una y otra vez historias y versiones de historias que revelan una carestía de ideas alarmante, un auténtico *aburrimiento estético*, que ha llegado a provocar cierto hastío entre un público saturado de formas expresivas y argumentos agotados. La autocomplacencia se ha transformado en una señal de identidad de lo que se produce en los grandes estudios. La grandeza de esos mismos estudios —antaño *fábricas de sueños*, como solía decirse—, se mide ahora en términos económicos, en acciones bursátiles e inversiones, y en grupos empresariales mastodónticos que sólo anhelan una cuenta de beneficios más holgada al finalizar cada ejercicio, mientras aspiran a controlar el proceso completo que conlleva la creación de una película, desde la génesis de la idea hasta la distribución y exhibición de las cintas en impersonales centros comerciales, las nuevas catedrales del siglo XXI. El arte ha devenido, final y tristemente, industria.

En lo que se refiere al cine comercial estadounidense, se ha convertido en práctica habitual entre las grandes productoras[247] que se dé el visto bueno solamente a historias que, antes, han recibido la bendición de un público cada vez más holgazán y apático desde el punto de vista intelectual, que se sienta a ver casi cualquier cosa que le procure un estimulante escape, rápido e indoloro, de lo cotidiano. Las fórmulas se repiten una y otra vez de manera cansina, y el *más difícil todavía* se ha convertido en requisito indispensable para la consideración de una película; dentro del grupo de las *canónicas*, sea cual sea el género al que pertenezca. Así, tenemos enésimas versiones de cintas de terror que tratan exactamente sobre lo mismo, infinitesimales versiones de relatos de éxito pero, sobre todo, de rédito.[248]

Lo mismo sucede con las películas salidas del mundo del cómic, o con directores como los hermanos Wachowski o Quentin Tarantino, considerados genios en un panorama crecientemente paupérrimo. Se comprueba la verdad, una vez más, del refrán viejo y sabio: «en el país de los ciegos el tuerto es rey». La tomadura de pelo se ha convertido en fábrica de dólares —y de pesadillas—, mientras una generación entera se está perdiendo una manera de ver cine verdaderamente bueno, Arte Cinematográfico con mayúsculas, por culpa de formas de concebir el séptimo arte como mero *entertainment*, en el sentido alienante y escapista del término. Lo

irremisible del problema, en términos estéticos, humanos, es que se trata de formas pretendidamente artísticas que no son inocuas, porque desfiguran la manera de mirar el mundo, la realidad y todo lo relacionado con el espíritu en sentido amplio. El raquitismo estético acaba por deformar la mirada a fuerza de distorsionar la realidad.

En medio de este panorama gris oscuro, que me resultaría fácil retratar de manera más descarnada sin faltar por ello en absoluto a la verdad, Hollywood ha sido salvado por relatos como los de John Ronald Tolkien o Clive Staples Lewis. La carestía de ideas a la que me refería ha recibido una lluvia benefactora, verdadera agua de mayo creativa, en forma de brillantes adaptaciones venidas de la lejana Nueva Zelanda. Tanto Peter Jackson como Andrew Adamson —director y guionista de *El león, la bruja y el armario*— proceden de allí y han rodado en ese lugar magnífico, auténtico escenario natural para el imaginario de estos dos *inklings*. Más allá de esas coincidencias, el poder de la epopeya tolkieniana ha arrastrado el indudable talento de Jackson a una dimensión nueva, desplazando a menudo las consideraciones meramente comerciales y las exigencias del espectáculo visual —auténtico tic del cine de Hollywood desde los años ochenta— a un segundo plano, en beneficio muchas veces del espíritu de la historia, la contemplación y una sensibilidad profunda y matizada.

En los ensayos de este último bloque procuro dar algunas claves para entender mejor el proceso artístico que se siguió en la adaptación de *El Señor de los Anillos* a la gran pantalla, a la vez que señalo pistas que ayuden a no dejarse seducir y engañar fácilmente por las deslumbrantes trampas del cine-espectáculo. Más allá de la dureza de la superficie, espero haber sido ecuánime.

CAPÍTULO 11
LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS* DESDE EL CONCEPTO DE «TRANSPOSITION»[249]

LA VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA de *El Señor de los Anillos*, adaptada por Peter Jackson, Fran Walsh y Phillipa Boyens a partir de la obra de J. R. R. Tolkien, es susceptible de un análisis en profundidad desde el concepto de *transposition*, expuesto por el gran amigo del profesor de Oxford, C. S. Lewis. A partir de este concepto hermenéutico se puede calibrar mejor la riqueza de la obra literaria original, de contenido complejo y matizado. A la vez, la noción lewisiana permite un acercamiento genérico a la adaptación como proceso narrativo *sui generis*. En el presente trabajo analizo el guión cinematográfico producido por New Line Cinema como ejemplo de arquitectura narrativa peculiar al servicio del mensaje esencial del libro, antes que de la fidelidad a la letra del texto. Intento mostrar, así, el modo en que el trabajo de los guionistas estuvo en todo momento guiado por la lealtad al espíritu del autor, antes que por la sola originalidad. Asimismo, trato de hacer patente la forma en que resulta imposible trasladar a la pantalla determinadas características del mundo secundario inventado por Tolkien, a causa de ciertas limitaciones esenciales del lenguaje cinematográfico en relación con esta obra literaria. La clarificación de estas limitaciones, sin embargo, servirá para resaltar los enormes aciertos de la película de Peter Jackson.[250]

Esta adaptación de la obra magna de Tolkien ha revitalizado el ya viejo debate acerca de los límites expresivos del lenguaje fílmico respecto de determinadas obras literarias. En este caso, nos encontramos ante un clásico de la literatura, *The Lord of the Rings*, que ha gozado desde su publicación en el bienio 1954-1955 de una elevadísima aceptación popular. De entre todos los géneros literarios, Tolkien escogió la epopeya como vehículo estético de su quehacer artístico. La entronización que el modernismo literario había llevado a cabo de modos de hacer literatura que primaban la plasmación de lo cotidiano antes que la inclusión de escenografías y personajes tradicionalmente asociados, *lato sensu*, al folclore, pronto colocó a Tolkien en el incómodo estante genérico de *Fantasía*.[251] Tal enfoque crítico —un verdadero prejuicio cargado de connotaciones peyorativas—, sigue vigente entre gran parte de la crítica literaria y, por extensión, en la cinematográfica.

La dificultad que apunto ha afectado también a la adaptación de Peter Jackson.[252] En lo que respecta a la épica —y, por extensión, al cine épico—, los problemas de clasificación provienen no de lo que la obra es en sí, sino de la carencia que nuestro mundo conceptual manifiesta hacia formas de arte para las que no hay referente. Dicho de otro modo, la época actual se caracteriza por la ausencia de una

épica vivida, ausencia que hace más deseable la lectura, la contemplación, de obras de arte que actualicen y hagan viable un modo de vivir heroico. La obra de Tolkien, una mitología que él deseaba dedicar «simplemente, a Inglaterra, a mi país», según sus propias palabras, no cabe en los estrechos límites —que son siempre funcionales, descriptivos antes que explicativos— del género fantástico.

Es decir, llamamos *fantasía* a *El Señor de los Anillos* porque no disponemos de una palabra que exprese la riqueza metafórica del «mundo secundario», inventado, que Tolkien recreó; mundo que era el nuestro en un pasado prehistórico. La carencia es nuestra, y pone de manifiesto el empobrecimiento cultural culpable que, a mi juicio, impregna la civilización contemporánea. No se trata de una limitación achacable al escenario y los personajes literarios. Durante los siglos en que la tradición era transmitida de forma oral —la mayor parte de la historia de la Humanidad, hasta mucho más allá de 1449—,[253] tiempos en que la fijación de los textos era una tarea muy secundaria en relación con la importancia histórica, microcósmica, de los mensajes literarios, lo fantástico no gozaba de un estatuto de credibilidad necesariamente menor. La vida y lo maravilloso eran una y la misma cosa.

En ese mundo literario de tradiciones entrelazadas, que Tolkien conocía gracias a su especialización profesional en el terreno de la Filología Comparada, la corriente con la que él quiso entroncar su mitología no fue la *materia de Bretaña*, en toda la vastedad temporal que ésta abarca. El referente de Tolkien es *Beowulf*, lo son las *Eddas*, lo es el *Kalevala* finlandés. Épica, y no fantasía. Poemas transmitidos de forma oral antes que literatura de consumo. Sagas, y no trilogías.

La epopeya ha contado con ilustres valedores durante los largos siglos que han mediado entre Homero y nosotros. No obstante, escritores como Tolkien han acertado a actualizar el modo narrativo propio de la épica —más recitativo que meramente descriptivo o argumental—, adecuando a la mentalidad moderna el eterno *éthos* de los mitos, el mensaje profundo de las historias que empiezan con el clásico «érase una vez». El propio autor afirmó en repetidas ocasiones que sus libros habían sido escritos para ser leídos en voz alta.[254]

Ahora bien, estamos analizando la obra de Tolkien como un vasto poema épico cuyo alcance creativo era dotar a Inglaterra de un pasado mítico verosímil. La mentalidad filológica del autor —profesor de anglosajón e historia del inglés en Leeds y Oxford— hizo que Tolkien buscase tal vinculación con el pasado a través de la elaboración diacrónica de la historia, de la etimología de las palabras y los idiomas inventados por él para sus libros. En la Tierra Media los idiomas antecedieron el proceso de escritura. En tal proceso creativo, el argumento y los escenarios fueron creados para servir de armazón *histórico* a mentalidades y culturas reflejadas en construcciones idiomáticas coherentes, y no al revés.[255]

Por tanto, parece evidente que el peso de la historia y la tradición, del pasado como pasado que se actualiza en el obrar de cada personaje, sea clave para entender

la poética de Tolkien desde una perspectiva antropológica, semejante en su esencia al sentir y al obrar humanos. Elfos, enanos, hobbits y orcos, todas las criaturas de este universo nos hablan de nosotros mismos. Sin embargo, era muy importante para el autor que el entramado histórico del cuento quedase claramente vinculado a las peripecias individuales: las decisiones ancestrales delimitan el escenario de las opciones personales aquí y ahora, de la misma manera que las decisiones del presente condicionarán el tiempo por venir. Así parece entreverlo Frodo cuando toma conciencia del alcance cósmico que tendrá su aceptación o rechazo del Anillo:

> […] ¿Por qué vino a mí? ¿Por qué fui elegido?
> —Preguntas a la que nadie puede responder —dijo Gandalf—. De lo que puedes estar seguro es de que no fue por ningún mérito que otros no tengan. Ni por poder ni por sabiduría, a lo menos. Pero has sido elegido y necesitarás de todos tus recursos: fuerza, ánimo, inteligencia.[256]

He aquí la primera dificultad para la adaptación de *El Señor de los Anillos* al cine. El trasfondo histórico que asoma detrás de cada personaje o actante —también de los que llamaríamos «actores de reparto»— les otorga credibilidad y estatuto de historicidad. Cada personaje se recorta contra el fondo de la historia, el escenario de su obrar. Pues bien, esto se pierde en la pantalla, sobre todo, por falta de tiempo. Pero no *sólo* por eso. Hay una traba más profunda, que afecta a la esencia del modo narrativo audiovisual. Consideremos un ejemplo egregio.

El peso de la historia en *The Searchers* (*Centauros del Desierto*, John Ford 1956), es presentado antes a través de las elipsis, de las miradas en silencio y de lo que no se dice, que de lo que queda efectivamente plasmado en los diálogos. La historia de amor que arrastran Ethan Edwards (John Wayne) y su cuñada Martha (Vera Myles) está lastrada de nostalgia, plena de recuerdos. Las, imágenes hablan por medio de la destreza de los actores. Peros las lagunas informativas persisten. Tal limitación, creo, es inherente al lenguaje fílmico; más aun, es parte de su maravillosa capacidad estética. La profundidad temporal no es trasladable a la pantalla; no, al menos, en los mismos términos que lo es en la literatura. Con todo, no siendo una carencia, sí se convierte en una dificultad que pone sobre el tapete los límites expresivos de un arte que pretende *transponer* a su modo expresivo propio un mensaje diseñado para otro medio.

Es decir, hay cosas que no se pueden expresar artísticamente de otra manera que no sea aquélla en la que fueron concebidas. El logos artístico, el designio creativo del autor —en el sentido fuerte de la expresión—, afecta a la construcción de la obra de arte de una manera esencial, no accidental. Dicho de otro modo, una adaptación deviene una nueva obra de arte en la que ni siquiera la *transposición* al pie de la letra del texto literario original, garantiza como resultado idéntica reacción de los receptores. Adaptar al cine *El Señor de los Anillos* ha dado lugar a una nueva versión

del original; pero no puede ser *el* original. De ahí que no quepa la excesiva decepción ante el resultado. La obra de arte goza de una autonomía, de una vida propia que permite afirmar que ni siquiera Tolkien habría hecho la adaptación perfecta, supuesto el caso de que hubiese sabido escribir guiones cinematográficos.[257] Esta imposibilidad esencial, creo, está en la raíz de muchas quejas manifestadas por lectores de Tolkien que, quizá, esperaban un calco, y no una adaptación.

Sin embargo, ¿podemos afirmar que Tolkien miraba con recelo las artes escénicas? ¿Hay algo en su poética personal que nos autorice a pensar así? Nuestro autor debió salir al paso, ya en vida, de las críticas que veían en su obra una gigantesca alegoría de la situación geopolítica del siglo XX.[258] Su disgusto ante la alegoría provenía de la coerción que significaba aquélla para el lector. De ahí que, en el prefacio a la edición revisada de *El Señor de los Anillos*, Tolkien escribiese:

> Detesto cordialmente la alegoría en todas sus manifestaciones, y siempre me ha parecido así desde que me hice lo bastante viejo y cauteloso como para detectarlas. Prefiero la historia, auténtica o inventada, de variada aplicabilidad al pensamiento y experiencia de los lectores. Pienso que muchos confunden «aplicabilidad» con alegoría; pero la primera reside en la libertad del lector, y la otra en un pretendido dominio del autor.[259]

Por tanto, en la intención esencial de Tolkien como creador literario estaban incluidas todas las potenciales reacciones de cada lector ante el mensaje estético del cuento, tan variado como la personalidad múltiple de los lectores. Las épocas, las mentalidades, las circunstancias de cada lector, se verían reflejadas en la Tierra Media, iluminadas por el relato 1 sus protagonistas. Esas reacciones cambiarán sin duda para cada lector en cada una de sus lecturas de la obra literaria, pues tal es el privilegio de las obras de arte: el de evolucionar y crecer con el receptor. Ahora bien, ¿cuál es la idea central de aplicabilidad libre frente a alegoría que Tolkien defiende?

Al subrayar algún aspecto más o menos tópico (en detrimento de otros) que la lectura personal de *El Señor de los Anillos* permite, los guionistas han dejado necesariamente en segundo plano otros elementos más importantes. Así, la creciente duda de Aragorn (Viggo Mortensen) para aceptar su destino como rey de Gondor, o las flaquezas de Frodo Bolsón (Elijah Wood) y su rechazo de la compañía de Sam Gamyi (Sean Astin) hacia la mitad de *El retorno del Rey*, son elementos que revelan una interpretación de los guionistas desde una perspectiva anacrónica. Tal interpretación no está en la obra adaptada; no, al menos, de manera intencional. Y, en el caso del Aragorn fílmico, no está presente en absoluto. La presencia del pasado en el actuar del Aragorn literario, ha quedado casi anulada en favor de su carácter de caudillo militar. Ese rasgo de la personalidad del personaje cinematográfico plantea, de nuevo, aquella dificultad a que nos referimos más arriba, sobre la ausencia de una épica vivida en la mentalidad occidental posterior a las dos guerras mundiales del

siglo pasado. Pues la épica verdadera no se manifiesta tanto en la guerra como hecho traumático en sí mismo, cuanto en la conquista de la propia interioridad, en la aceptación de un destino previo, elevado y, en este caso, agridulce. Porque esta obra literaria carece en absoluto de un *happy end* al estilo Hollywood.

Pero la difícil convivencia de literatura y cine proviene, en el caso de la poética del Profesor Tolkien, de raíces más profundas. La prevención del autor frente al teatro —y, por extensión, al cine, aunque no hay documentos que atestigüen explícitamente tal opinión negativa—, se apoyaba en que, en última instancia, la recurrencia a escenarios estáticos y previamente diseñados constituía un límite a la libre interpretación, adecuación interior y aplicabilidad de la obra a la mente y experiencia personal del espectador. La mera elección de un reparto pone de manifiesto ese límite *ab initio* a la imaginación de cada lector. La cita es extensa, pero vale la pena:

> En el arte del hombre es mejor reservar la Fantasía para el campo de la palabra, para la verdadera literatura. En pintura, por ejemplo, la representación visual de imágenes fantásticas es técnicamente muy sencilla […]. Es una desgracia que al teatro, arte fundamentalmente distinto de la literatura, se le tenga en general como un todo con ella, o como parte de ella. Hemos de reconocer que otra de tales desgracias es la depreciación de la Fantasía. Ya que al menos en parte tal depreciación se debe al natural deseo de los críticos de pregonar las formas de literatura o de «imaginación» que de forma innata o por deformación profesional prefieren. […] Pero el teatro es por naturaleza hostil a la Fantasía. En el teatro casi siempre fracasa la Fantasía, incluso en sus formas más sencillas, cuando es presentada del modo que le es propio, ante y para el público. Las formas de la Fantasía no se pueden enmascarar […] el teatro ha intentado ya, en razón de su misma naturaleza, una especie de falsa magia, ¿o tendría que llamarlo sucedáneo?; *la materialización en el escenario de los personajes imaginarios de una historia*. Esto ya es en sí mismo un intento de usurpar la varita de los magos […]. Por esta concreta razón, porque en el teatro no hay que imaginarse los personajes, ni siquiera los escenarios, sino verlos realmente, el teatro es un arte fundamentalmente distinto del narrativo, a pesar de que haga uso de materiales similares: la palabra, el verso, el argumento. Por tanto, si uno prefiere el teatro a la literatura […] y basa sus juicios sobre todo en la crítica dramática o en el mismo teatro, queda predispuesto a entender mal el puro arte de construir historias *[story-making*] y a constreñirla a las limitaciones de las representaciones escénicas. Es más probable, por ejemplo, que prefiera personajes, hasta los más groseros y elementales, a objetos. En una obra de teatro se encontrará muy poco sobre los árboles como tales.[260]

Las opiniones que he recogido no esquivan la evidente preferencia de Tolkien por la literatura, y su desdén hacia el teatro;[261] al contrario, la subrayan. Tales nociones

sobre la tramoya, los escenarios, el tratamiento mismo del argumento y los personajes, son trasladables al cine. Me atrevo a afirmar que, en la película de Peter Jackson, el profesor Tolkien habría echado de menos, entre otras cosas, un tratamiento más adecuado del tiempo narrativo, que incluiría un tempo general más lento; un especial cuidado del personaje de Bárbol y su modo filológico de pensar y designar el mundo y la historia —en especial, su propia historia—; una puesta en escena menos etérea de los elfos y lo élfico; el retrato adusto de los enanos; y, sobre todo, un lamento frente a las consecuencias destructivas de la tecnología y la mentalidad totalitaria —también de la democrática— que se presentaran como asumidas en la trama y el guión, y no como parte de un eslogan panfletario o propagandístico. Cabe señalar i este respecto que Tolkien no era *ecologista*, al menos en el sentido generalmente aceptado de ese término en la actualidad; en cambio, amaba profundamente el mundo y lo vivo que hay en él, ser humano, naturaleza, lluvia, árbol o pájaro. Finalmente, sospecho también que habría preguntado por Tom Bombadil y las Ent mujeres.

Antes de abordar el segundo elemento de mi argumentación, debo señalar que una idea básica para la comprensión del proceso de adaptación es la relación hermenéutica entre las nociones de *free applicability y transposition*. La riqueza del mensaje artístico —es decir, la potencialidad infinita de la Verdadera obra de arte— permite que la adaptación de un texto literario a otro medio expresivo que no es el suyo sea interpretable *a partir de* y *en sí*, como texto autónomo. En el proceso de recepción de la adaptación, se produce un juego de retroalimentación en el que ambas realidades artísticas se enriquecen mutuamente. Sin embargo, el espectador-lector —y sólo él— siente en determinados momentos lo que yo calificaría de cierta *orfandad estética*.

En las artes escénicas, es decir, en aquellas formas expresivas que establecen una mediación *material* entre la obra y el receptor, es probable que esa misma mediación necesaria obstaculice la trasmisión del mensaje esencial que el artista desea. Es evidente que el riesgo existe. Tolkien pretendía minimizar la pérdida de energía que se produce en el proceso de recepción de la obra artística. Es más, su afán era conseguir que el lector fuese el amplificador de la señal artística inicial; que fuese cada lector quien completase el cuadro, el designio artístico, como ya vimos:

El corazón del hombre no está hecho de engaños,
y obtiene sabiduría del único que es Sabio,
y todavía lo invoca. Aunque ahora exiliado,
el hombre no se ha perdido ni del todo ha cambiado.
Quizá conozca la des-gracia, pero no ha sido destronado,
y aún lleva los harapos de su señorío,
el dominio del mundo a través de actos creativos:
y nunca adora al Gran Artefacto,
hombre, subcreador, luz refractada
a través del cual se separa en fragmentos de Blanco
de numerosos matices que te continúan sin fin
en formas vivas que van de mente en mente.[262]

Éste es el sentido último de la aplicabilidad libre. Los buenos relatos poseen la capacidad de crear historia, personal y de grupo; de ahí la importancia que en el pasado se concedía a la transmisión oral de las gestas y relatos de la tribu, la estirpe, la nación o el Imperio. El lector, el espectador, el oyente, sería capaz de recordar su propia esencia, de reconocerse en el pasado, de retomar el sentido de su lugar en el mundo, al ver su existencia en un contexto espacio-temporal más amplio y más adecuado, pues somos seres históricos, individual y colectivo. Perdidas esas coordenadas, sólo queda el aislamiento, puesto que el carácter fragmentario de la modernidad y los modos de vida actuales favorecen el anonimato, la ausencia de una voz personal que valora y decide.

Los espectadores, especialmente aquéllos que antes de ver la película han leído el libro, echan de menos su imaginería personal, la construcción individual no sólo de los caracteres tísicos, sino de los matices que acompañan una literatura tan sensorial como la de Tolkien. Se añora lo que sólo la aplicabilidad libre puede aportar, por ser la lectura una actividad estética tan personal, y las reacciones que provoca tan profundamente incomunicables en esencia. La experiencia estética, en su plenitud más honda, es intransferible. La inefabilidad de la Belleza habla de la infinitud del espíritu, lo mismo que de la capacidad sintética de la verdadera obra artística.[263] Es posible que aquí radique la preferencia de los lectores por la obra escrita, y que nada sustituya la vuelta, una y otra vez, a las páginas del libro. Se trata de experiencias estéticas de distinta índole, que pueden ser complementarias —o no—, pero que son indudablemente diferentes.

En definitiva, cada lector-espectador busca recuperar en el cine aquella sensación primordial, la experiencia única —probablemente irrepetible— de la *primera vez*. El espectador que ha ido a ver la película de Peter Jackson quiere *su* Tierra Media, la que vive en su alma. Por eso, preguntado acerca de la película es casi inevitable que termine su reflexión haciendo referencia al libro, al recuerdo de tal o cual pasaje, al sabor que aquella otra escena dejó en su alma: la Comarca, Moria, los Senderos de los Muertos, los Puertos Grises. Difícilmente se hará referencia inicial al parecido de los actores, o al aspecto de los decorados. Lo que importa es la sensación, la vivencia del viaje interiorizado: el modo en que la búsqueda de los héroes se ha asemejado a la propia búsqueda existencial. El camino que se recorre va de la pantalla a la propia libertad que, por tanto, apela a la aplicabilidad del relato a las circunstancias actuales de la persona completa.

Por último, analizaré el concepto hermenéutico de *transposition* tal y como lo explica Clive Staples Lewis, quien lo utiliza para explicar el modo en que llegamos al conocimiento de Dios a través de la analogía, antes que por esencia. No es mi propósito explicar ese extremo, interesante como es. Mi intención se centra en aplicar el sentido del término y su alcance, al análisis explicativo de lo que sucede cuando tratamos de comparar dos experiencias estéticas de índole y naturaleza diversa; en

este caso, las que provocan el cine y la literatura. Citando a Lewis:

> No mantendré que lo que llamo *transposition* es el único modo posible por el que un medio estéticamente más pobre puede dar la réplica a uno más rico. Pero sí afirmo que es muy difícil imaginar algún otro. No es improbable, por tanto, que como mínimo la *transposición* tenga lugar cada vez que el medio artístico más elevado se reproduce en el menor.[264]

En la concepción de Lewis, la transposición entre sistemas estéticos distintos viene limitada y condicionada por el sistema superior. Él elabora una ecuación que, básicamente, afirma que una mayor sabiduría implica una mejor y más rica experiencia estética, un conocimiento más esencial del objeto artística La adecuación entre espíritu y obra de arte es más perfecta cuanto más adecuado es el conocimiento de las circunstancias, del contexto creativa, de la vida del autor, etcétera. Según lo afirmado en la cita anterior, podríamos decir que sólo el lector avezado de *El Señor de los Anillos* obtendrá una experiencia plena de determinadas secuencias en las que los guionistas dejaron de lado la letra del libro para centrarse en el espíritu del autor, en las referencias a *El Silmarillion* —más de las que normalmente se piensa—, en la sensación compartida que transmiten los idiomas inventados por Tolkien. En este sentido, la película está llena de pasajes memorables desde la perspectiva estrictamente cinematográfica, en los que se ha puesto de manifiesto una sensibilidad muy acusada al servicio de la plasmación del drama de un mundo que se desvanece irremediablemente, desde una perspectiva a la vez personal y cósmica. Ahora bien, continúa Lewis:

> Donde tendemos a equivocarnos es al asumir que si ha de haber una correspondencia entre dos sistemas, debe tratarse de una correspondencia unívoca: que A en el primer sistema debe ser representado por *a* en el segundo, y así sucesivamente […] Nunca puede darse una correspondencia de este tipo donde uno de los sistemas sea realmente más rico que el otro. Si el sistema superior ha de ser representado en el inferior de algún modo, eso solamente se puede hacer otorgando más de un significado a cada elemento del sistema inferior. La transposición del sistema superior al inferior debe ser, por así decir, algebraica y no aritmética. Si se debe traducir de un idioma que posee un amplio vocabulario a uno que tiene un vocabulario limitado, entonces se debe permitir el empleo de varias palabras en más de un sentido.[265]

Es decir, el lenguaje de la adaptación aspira a la identidad de experiencias estéticas, pero no puede alcanzarla. Lo que permite valorar la adecuación entre ambos sistemas es, precisamente, el modo en que los autores de la adaptación han sabido salirse de un sistema de ecuaciones donde A es *a*, para trasladarse a otro donde A puede tomar diversos valores: *a, b…, n*. De ahí el enriquecimiento de personajes como Aragorn,

que es presentado como el héroe que debe pasar por la tentación del Anillo, quedando así equiparado al resto de actantes, a la vez que queda subrayada la intención de Peter Jackson de *acertar* el personaje a los espectadores. Personalmente considero ese modo de acercamiento un error, porque ha permitido a la vez ciertas concesiones anacrónicas que han desembocado en un empobrecimiento caracterológico de algunos de los personajes principales (de hecho, de casi todos) y que han rebajado la profundidad nostálgica, elegiaca, del relato. Sin embargo, la potencialidad expresiva permanece.

Con todo, en el contexto en que estamos estudiando el guión, resulta muy iluminador el modo en que aplicabilidad libre y transposición se entrelazan: la lectura personal de los guionistas ha permitido también enriquecer el mundo interior del protagonista del libro, Aragorn, en la escena en que éste sufre la tentación del Anillo. A la vez, la relación de Aragorn con Frodo queda matizada y adquiere una profundidad de campo que el espectador que no ha leído el libro necesita para entender la alegría del reencuentro, al final de *El retorno del Rey*.[266] Una última cita, a modo de corolario:

> Está claro que en cada caso lo que está sucediendo en el medio inferior sólo puede ser comprendido si conocemos el superior […]. La versión de piano significa una cosa para el músico que conoce la partitura original para orquesta, y otra para el hombre que la escucha simplemente como una pieza para piano. Pero el segundo se encontraría en una desventaja aun mayor si nunca hubiese escuchado otro instrumento que no fuese un piano […]. Más incluso: comprendemos los cuadros sólo porque conocemos y habitamos un mundo tridimensional.[267]

Es decir, y ésta es mi conclusión, sólo el lector de *El Señor de los Anillos* —y más aun, el lector asiduo de Tolkien— es capaz de alcanzar una comprensión y deleite de la adaptación de Peter Jackson cercanos a lo que este realizador pretendía. La dificultad de adaptar al cine obras literarias en las que el peso del pasado, de la Historia, y la interacción entre el argumento y el lector están en la mente del autor como elementos necesarios de su poética personal, se antoja insuperable. Hay demasiada metáfora en la Tierra Media o, por ejemplo, en *Guerra y Paz* como para que tantos espectadores experimenten aquella vivencia que sólo la literatura puede proporcionar. Y esa carencia radica en el propio modo expresivo del cine, hecho de imagen antes que de imaginación.

Quienes no habían leído el libro antes de ver la película, se han tenido que enfrentar a cierta carencia de información argumental previa; a una experiencia estética que, aun siendo elevada, se presenta un tanto empobrecida; y, finalmente, a la apasionante aventura de recorrer el camino de vuelta a la Comarca, desde los Puertos Grises, de la mano de su propia lectura personal de una obra literaria que comenzó,

casi sin querer, como una mera continuación de las aventuras de Bilbo Bolsón. Así que, quizá, incluso Tolkien, con gesto ceñudo y agitando la pipa, le habría dicho a Peter Jackson algo así como «valió la pena el esfuerzo, mi querido amigo; pero una imagen no vale más que mil palabras. Al contrario, una palabra bien vale mil relatos, una completa mitología».

Capítulo 12
El Impacto Social de *El Señor de los Anillos* a través de la Construcción del Héroe[268]

La adaptación que Peter Jackson ha realizado a partir del clásico de J. R. R. Tolkien, ofrece una oportunidad para estudiar el modo en que la épica ha experimentado un interés revitalizado y continuo en cierto cine actual y, a la vez, para llevar a cabo un análisis sobre la forma en que el cine épico aborda en nuestros días el tratamiento del héroe. El presente estudio toma como punto de partida el proceso de construcción del héroe múltiple —los nueve compañeros de la Comunidad del Anillo —, así como las claves sociológicas, narrativas y tecnológicas en que se ha apoyado el trabajo del equipo de guionistas para trasladar a la gran pantalla el texto de Tolkien.

Asimismo, analizamos el modo en que el proceso de elaboración de la historia según la estructura clásica —presentación, nudo, desenlace— es cauce para el tratamiento del material mítico original, conservando la altura y, en parte, el elevado estilo literario del texto de Tolkien. Sin embargo, observamos en la película de Peter Jackson ciertas alteraciones que, en su tendencia a la simplificación del complejo material narrativo del que procede la adaptación, muestran claves luminosas para entender la tendencia al *aggiornamento* en el cine épico-dramático actual. Estas claves arrojan luz sobre el modo en que el director ha actuado como mediador de la libre aplicabilidad del mensaje literario, en un intento de acercar el texto al espectador. En el proceso, empero, se han perdido importantes elementos de la epopeya tal y como la entendía el Profesor Tolkien.

La presente investigación trata de bucear, así, en las aguas profundas que han propiciado un acercamiento al concepto de héroe que, partiendo de las posiciones intelectuales y de profunda raigambre literaria y lingüística del Profesor Tolkien, han derivado en una suavización de las aristas que, al parecer, plantea el entendimiento de la vida como épica tal y como lo reflejó la literatura del norte de Europa en los siglos de la Alta Edad Media. Esa literatura fue la que sirvió de inspiración, armazón lingüístico y arranque tópico para la creación mitológica tolkieniana. ¿Desde qué planteamientos ha trabajado el equipo de guionistas de Peter Jackson? ¿Ha predominado una perspectiva desde la visión del espectador actual, o más bien podríamos afirmar que la época actual no es capaz de *soportar* un modo de entender la vida como épica, y que ése ha sido el criterio dominante en la toma de decisiones? ¿No será, más bien, que a menudo se aborda la épica desde estos planteamientos *light*, dando por supuesto que el espectador no es capaz de soportar la profundidad heroica que posee la vida diaria? ¿Qué sucedería si el público sí fuese capaz de eso, e incluso de llegar más allá?

Desde este punto de partida, parece justificable abordar el análisis de la

adaptación en un contexto más amplio, el de la posmodernidad. En sentido general, cuando hablamos de posmodernidad, existen tres instancias interrelacionadas a las que debemos referirnos. Por un lado, nos encontramos ante una época que se define por el desarrollo de una economía capitalista de corte liberal. Sobre esa base económica se erige como sistema político referencial la democracia. Finalmente, y en consonancia con los elementos anteriores, los medios de comunicación de masas actúan como filtros, creadores y homogeneizadores a un tiempo de imágenes y conductas en una sociedad aparentemente plural. Estas tres instancias, evidentemente, interactúan, retroalimentándose e influyendo en la vida de las personas en todos los niveles, privados o públicos.

Así pues, parece lógico deducir de estos presupuestos que el resultado de tal interacción sea un mundo globalizado, en el que las mentalidades parecen unidas por un común denominador que, en el caso de ciertas superproducciones, explicaría un éxito global de características semejantes. No es nuestro propósito analizar el impacto de la adaptación objeto de nuestro trabajo en términos sociológicos, ya que tal análisis excede los límites del presente estudio, así como nuestros intereses y capacidad. Nuestra intención, en cambio, es llevar a cabo un acercamiento a este fenómeno fílmico a partir del impacto mediático que posee indudablemente el cine como instancia estética que configura modos de pensamiento y actuación que cabría calificar de *globales*.

En la posmodernidad, los medios de comunicación, y más en concreto el cine, presentan una configuración característica que determina en gran medida la construcción final de sus mensajes. Por un lado, la producción cinematográfica de un filme cualquiera está sometida a los parámetros de un mercado regido por criterios capitalistas, es decir, de máxima rentabilidad. Este hecho influye de manera determinante sobre algunos aspectos de la propia narrativa fílmica. La necesidad de obtener productos que rindan comercialmente, parece convertir en fundamental el recurso a la espectacularidad en la puesta en escena a través de las nuevas tecnologías. A este respecto, es interesante señalar el modo en que la estética del videojuego, el recurso a los *animatronics*, o el empleo de la animación digital, han actuado desde la mente de los productores (Mark Ordesky, Barrie Osborne; pero también del propio Peter Jackson) como un *a priori* necesario de cara a la explotación mercantil del producto artístico.

Un ejemplo revelador, en ese sentido, lo constituye la venta de *El Señor de los Anillos* en formato DVD, con abundantes explicaciones sobre el *making-of* que, al explicitar la poética personal del realizador, redundan en un empobrecimiento de la obra artística como interacción comunicativa. Este criterio también ha prevalecido a la hora de comercializar videojuegos inspirados en la película, o en la planificación artística y la puesta en escena de, por ejemplo, la secuencia del ataque del trol a los héroes en las minas de Moría, en *La Comunidad del Anillo*, o de ciertos pasajes durante la batalla de los Campos del Pelennor, al final de *El retorno del Rey*.

Es evidente que tales criterios comerciales mediatizan los principios poéticos personales de un realizador. La búsqueda de lo nuclear en la adaptación de una obra como *El Señor de los Anillos* habría implicado, de entrada, decisiones sobre el tempo narrativo y el tratamiento del material diegético desde posiciones más contemplativas de la realidad, más reflexivas, y menos desde el omnipresente paradigma de la espectacularidad como criterio dominante. Y aunque es evidente que los desafíos de una obra tan monumental como la de Tolkien hadan necesario un presupuesto muy elevado, fueron las exigencias comerciales las que prevalecieron en el momento de tomar decisiones que afectaban a la adecuación del guión a la plasmación del mensaje esencial del libro.

Tales decisiones, pensamos, se tomaron a partir de criterios más fácilmente comprensibles en un contexto posmoderno. Los guionistas han intentado subrayar lo que, aquí y ahora, se les presentaba como más aplicable, más actual, en la obra de Tolkien. Sin embargo, el paso del tiempo mostrará que algunas de las alteraciones y, en especial, el tratamiento tópico de la épica y el héroe, han supuesto un empobrecimiento del material original al haber sido hechos desde criterios anacrónicos. Por tanto, es fácil prever que la película de Peter Jackson refleje ciertas carencias con el paso de los años, al haber sido elaborada a partir de una *forma mentis* que tenía más en cuenta al espectador actual que el carácter mítico, clásico, del libro del escritor inglés. No serán los efectos especiales lo que peor soportará el paso del tiempo en esta película, sino precisamente la serie de ocasiones en que el guión no ha sabido subrayar lo que de más eterno hay en *El Señor de los Anillos* como clásico, como obra de arte.

Al respecto del modo en que la posmodernidad otorga un contexto en que entender mejor las variaciones del guión desde el punto de vista de la obra literaria, cabe afirmar que es precisamente en el tratamiento del héroe como personaje donde se tornan patentes ciertas carencias dramáticas. Los guionistas decidieron elaborar la construcción del héroe a partir de la definición como personajes de los nueve compañeros del Anillo. Veamos pormenorizadamente de qué modo se obviaron ciertas aristas dramáticas, y qué criterios predominaron a la hora de tomar las decisiones.

Sobre estas circunstancias debemos realizar una primera diferenciación a partir del tratamiento épico que determina la configuración de los personajes. Desde esta perspectiva es posible abordar, por una parte, la caracterización de aquellos personajes que desempeñan una función heroica nuclear —Aragorn y Frodo—, frente a aquellos otros cuya labor se fundamenta más bien en las tareas llevadas a cabo por los personajes llamados *secundarios*. A este respecto, es importante señalar que Tolkien otorgó a cada personaje de *El Señor de los Anillos* una profundidad que impide hablar de personajes secundarios en sentido estricto. La importancia de la Historia de la Tierra Media, como mundo secundario, y el bastidor lingüístico que sirve de sostén al mundo mítico tolkieniano, hacen que cada actante se recorte contra

el fondo de su propio contexto microcósmico. Cada personaje tiene, desde este planteamiento poético, una labor fundamental como *historia en sí mismo*, y como autor de la historia global. Así, personajes como Merry, Pippin, Gimli y Legolas, han quedado desfigurados por cuanto se ha hecho hincapié en su carácter de compañeros del Frodo fílmico, antes que elementos clave de un drama que no ha sido interiorizado, sino plasmado desde el punto de vista del espectáculo visual; es decir, teniendo en cuenta al receptor en detrimento de la fidelidad al espíritu del original literario.

Quizá algunos piensen, frente a esta noción, que los otros tres personajes de la Comunidad que aún no hemos analizado —Sam Gamyi, Gandalf y Boromir— no soportan un acercamiento desde tales presupuestos. Es verdad que el propio trabajo realizado sobre la concepción de Boromir en la película, nos acerca a la idea original de Tolkien acerca de un personaje cuyo destino dramático hunde sus raíces, y adquiere sentido pleno, al estar contrastada con el elevado *éthos* propio del pueblo de Gondor, heredero de la sangre de Númenor. Por tanto, el planteamiento del resto de personajes fílmicos a los que nos referimos, no deriva tanto de las necesidades de los procesos de la adaptación fílmica a partir de una obra literaria, cuanto de otras circunstancias que relajan la tensión dramática y épica sobre las que estamos trabajando.

El personaje de Aragorn ocupa un lugar primordial en el análisis desde estos presupuestos hermenéuticos, por cuanto se trata, en palabras de Tolkien, del verdadero protagonista del libro. Tanto en la obra literaria como en la película, el heredero de Isildur desempeña una labor dramática fundamental. A pesar de la fidelidad con que los guionistas han construido el personaje fílmico, y del extraordinario trabajo de Viggo Mortensen en la tarea de interiorizar al Trancos-Aragorn literario, la lectura personal de Peter Jackson se revela a través de dos rasgos tópicos fundamentales: por un lado, las reticencias con que el personaje encara la aceptación de su destino como legítimo heredero al trono de Gondor; por otro, sus marcadas cualidades como caudillo militar por encima de, por ejemplo, su carácter taumatúrgico y su sabiduría del pasado, de las tradiciones entrelazadas que atañen a hombres y elfos.[269] El personaje literario transmite una radical nostalgia que deriva de la esperanza que se desvanece en su corazón ante la amenaza del fin de todas las cosas hermosas, y no sólo —como se ha presentado en el celuloide— a causa de la separación de la persona amada, aun siendo el tratamiento de esa trama secundaria uno de los grandes aciertos del guión, especialmente en *Las dos Torres*. El héroe épico tolkieniano abraza su destino, no regatea con él, aun cuando no le agrade la aceptación de las consecuencias que derivarán de sus decisiones ante la llegada de la Sombra a su existencia más o menos tranquila, y al mundo.

En el caso de Frodo Bolsón, nos encontramos con una igualmente excelente actuación por parte de Elijah Wood, en la que las debilidades del héroe son achacables exclusivamente a una deficiente elaboración del personaje por parte de los

guionistas. Como Portador del Anillo, Frodo se enfrenta en la obra literaria a los Jinetes Negros en la Cima de los Vientos, de nuevo los desafía al cruzar el Vado del Bruinen y, a medida que avanza la peripecia, el personaje no padece las dudas internas al respecto de su misión que se nos han presentado en la pantalla. El personaje fílmico ha recibido un tratamiento en el que sus decisiones individuales quedan difuminadas, y en el que su carácter heroico descansa a menudo en el personaje de Sam Gamyi (Sean Astin). Tal decisión obedeció al interés de Jackson por subrayar el enorme valor de la amistad leal en el mundo actual, tan profundamente egoísta. Frodo ha recibido un tratamiento *light*,[270] que lo presenta como un individuo imposibilitado en cierto modo para enfrentarse a lo trágico por sí solo.

¿Qué ha ocurrido con personajes como Legolas o Gimli? En el caso del elfo, los guionistas se enfrentaban a un gran reto; a saber, el de plasmar en imágenes la profundidad del dolor y la melancolía que arrastra en el mundo de Tolkien una raza inmortal desuñada a sobrellevar el peso del tiempo y el olvido. En la obra literaria, Legolas es, a menudo, un personaje que expresa su nostalgia por medio de canciones que actualizan en un instante milenios de una vivencia profundamente estética. Su destreza con el arco no es obviada en el libro; antes al contrario. Sin embargo, ha prevalecido en la adaptación su carácter de guerrero, de arquero implacable y acróbata, y sólo en contadas ocasiones el espectador recibe la impresión de un personaje que arrostra esa carga de dolor y de nostalgia. Los elfos son finalmente presentados, a través de este personaje y otros que aparecen en la película, como implacables luchadores, o bien como meros espectadores del drama. Así ocurre, por ejemplo, con Elrond, o con los elfos presentes en la secuencia del Concilio en Rivendel como meros figurantes hieráticos.

Por su parte, Gimli el enano, que pertenece a una raza de mineros, en apariencia rudos, pero poseedores de una profunda y arcana sensibilidad para la belleza del mundo y, a su modo, nostálgicos contemplativos de un cosmos que no entienden plenamente, ha cargado en la película con la aparente necesidad de un contrapunto cómico; algo que, lamentablemente, se repite en mucho de lo que Hollywood produce. Una vez más, encontramos conexiones entre las circunstancias que determinan a los personajes de la obra fílmica con rasgos destacados de la obra de importantes analistas de la posmodernidad. Como ha señalado Lipovetsky,[271] se observa la aparición de un proceso interior que mira las cosas y los acontecimientos a través de un prisma de humor frío, lejano, que permite la distancia frente a las cargas dramáticas de la vida en su conjunto. En un sentido semejante, Lyotard se ha referido a esta carencia de la posmodernidad. [272]

Finalmente, y desde esta misma perspectiva, cabe hablar de los personajes de Meriadoc Brandigamo (Merry) y Peregrin Tuk (Pippin) como de un solo actante desdoblado en dos. Sólo al final de *El retorno del Rey* vemos a Pippin enfrentar su propio destino, y alcanzar cierta madurez como personaje, permitiendo atisbar apenas

la del Pippin literario. En el caso de Merry, sin embargo, su temple audaz como personaje libresco cede frente a las «exigencias» de un guión en el que se ha subrayado su lealtad a Pippin por encima de toda También en el caso de estos dos personajes cabe hablar de un rol cómico antes que dramático o, simplemente, hobbit en el sentido estricto —y heroico— de la palabra.

Con todo, no sería justo pasar por alto el hecho de que los guionistas han sido muy valientes y profundamente fieles a Tolkien al decidir mantener en el final de la trilogía fílmica idéntica tensión y desenlace que en el libro. De hecho el espectador que no ha leído la obra literaria se plantea, al respecto del destino último de los compañeros del Anillo, las mismas cuestiones que el lector que no conoce *El Silmarillion* u otras obras en las que Tolkien explicó el sentido del viaje de Frodo y los Portadores de los Anillos más allá del Mar.

Para concluir, y como denominador común de los criterios que han dirigido el trabajo de los guionistas, debemos señalar el modo en que un tratamiento anacrónico del material épico original puede derivar en un empobrecimiento significativo de la repercusión estética de la obra de Jackson. Al *actualizarla* épica, la profundidad del drama —existencial y cósmico— desde criterios contemporáneos, se corre el riesgo de perder en el trasvase parte del mensaje eterno de los mitos. Los clásicos lo son, entre otras cosas, porque poseen esa cualidad de eternidad en el tiempo y en el espacio; es decir, son comprensibles en el aquí y ahora de cualquier época, porque su verdad profundamente humana los ha liberado de la carga de lo actual, de lo que está de moda, de lo que es efímero, frente a lo realmente artístico, bello y armónico en sentido amplio. La libertad interpretativa del receptor del mensaje estético deviene, en última instancia, juez de la adecuación entre arte y vida. De hecho, cada espectador, lo mismo que cada lector, percibe y experimenta la vivencia estética a partir de la lectura de *El Señor de los Anillos* como una experiencia profundamente dinámica: es él quien cambia, quien ha cambiado antes y durante cada lectura, y no la obra de arte, que es lo permanente. ¿Sucederá lo mismo con la película de Peter Jackson?

Con todo, es de justicia señalar que, dada la dificultad del reto, y teniendo en cuenta el entusiasmo, la fidelidad y la excelente labor en todas y cada una de las tareas inherentes a la realización de este vastísimo proyecto, el resultado final de *El Señor de los Anillos*, considerada en su totalidad como una sola película —pues así fue concebida por Peter Jackson, Fran Walsh y Phillipa Boyens—, merece la consideración de obra de referencia en el moderno cine épico, no tanto por sus logros técnicos —siendo como son, muy importantes—, cuanto por el modo en que ha supuesto una revitalización del modo en que vida y épica se nos presentan como realidades profundamente entrelazadas en la existencia cotidiana. Pues Frodo y Aragorn —pero también Gollum— somos cada uno de nosotros.

CAPÍTULO 13
SOBRE LA MITOFILIA Y OTRAS PALABROTAS

REFLEXIONES EN TORNO A *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*, DE PETER JACKSON

EN LAS PÁGINAS que siguen pretendo hablar de la película de Peter Jackson desde dos puntos de vista: como estudioso de la obra de Tolkien, y como persona que ha tenido la fortuna de participar —aunque fuese de lejos— en el inmenso proyecto de adaptar *El Señor de los Anillos* a un medio diverso del literario. Ha llegado la hora de sacar conclusiones, y no ocultaré que deseaba que llegase este punto de la historia. Desde el principio, Jackson dejó bien clara su propia visión como director: la adaptación de *El Señor de los Anillos* a la gran pantalla debía ser analizada y juzgada como una sola película. El motivo: la fidelidad a la obra literaria de Tolkien, al designio creador del inventor de la Tierra Media. Las campañas de promoción hicieron hincapié en la presentación de esa obra en tres partes, en la trilogía. Pero veremos cómo ese término, *trilogía*, aplicado a la literatura épica y al cine, es herencia de Tolkien. Una herencia causada, de modo paradójico, sin querer.

Quizá convenga aclarar este malentendido desde el inicio. *El Señor de los Anillos* no es una trilogía. Fue concebida y escrita como una obra unitaria —tanto en su significado intrahistórico como en el designio cosmológico, según el orden establecido *ab initio* en la mitología completa que Tolkien aspiraba a crear desde aproximadamente 1911—. La carestía de papel y su consecuente encarecimiento, efectos ambos de la n Guerra Mundial, llevaron a los editores —Allen & Unwin— a pedir al autor que dividiese el enorme volumen en tres partes. Pero había otra razón. En 1954 nadie era capaz de augurar el éxito sin parangón que ha tenido esta obra literaria entre gentes de culturas y talantes tan variados. Los editores no querían arriesgarse ante algo tan novedoso, tan difícil de clasificar. Nadie sabía (a excepción de C. S. Lewis, de Christopher Tolkien y, quizá, de algún otro *inkling*) que aquel libro era «como un relámpago en un cielo claro»; que, como el mismo Lewis escribió en 1954:

> El libro es demasiado original, demasiado fastuoso para hacer un juicio definitivo tras una primera lectura. Pero nos damos cuenta al instante de que nos ha afectado. Ya no somos exactamente los mismos. Y aunque debamos racionar nuestras relecturas, albergo pocas dudas de que el libro pronto ocupará su lugar entre los indispensables.[273]

Y de ese modo el malentendido cristalizó en una manera de presentar diversas formas genéricas, en la literatura y el cine. Pienso que eso mismo ha sucedido con la película

de Peter Jackson. Si ahora miramos retrospectivamente lo que ha sucedido desde, aproximadamente, finales de 1996 —cuando los primeros rumores de una nueva adaptación saltaron al ciberespacio— vemos que nadie preveía un impacto tan enorme. Ni en el mundo del cine como arte, ni entre los espectadores. De lo que han dicho algunos críticos me ocuparé más adelante, pues tengo intención en especial de ofrecer el atisbo de algunas claves para entender por qué Peter Jackson, en su agradecimiento a la Academia tras recibir el Oscar a la mejor película de 2003, dijo que *fantasía* era una palabrota que quizá no fuese capaz de saltarse la censura de cinco segundos de demora que la ridícula hipocresía organizativa, de moralina barata, había impuesto.

Christopher Lee, el actor curtido en mil batallas, declaraba no ha mucho que él mismo, a las cuarenta y ocho horas de empezar a rodar, «sabía que estábamos haciendo historia del Cine». Con esta adaptación, Jackson ha dado el pistoletazo de salida para una nueva era, cuya estela no sabemos si será capaz de seguir él mismo. Ha dado otra vuelta de tuerca a esa manera de entender el cine como un arte capaz de combinar el entretenimiento, el espectáculo visual, con el cine intimista, que permite al espectador experimentar la empatía, aquella catarsis que Aristóteles proclamaba como una de las finalidades del arte dramático. Pienso en Steven Spielberg, en Peter Weir, en algunas cosas de Ridley Scott (tan añorado, tan lejos de lo que fue), en lo que podía haber sido el renovado George Lucas. Son directores con un lenguaje nítido, personalísimo e inconfundible. En la nueva era a que me refería antes, Peter Jackson ha empleado su mejor baza: una materia prima sencillamente única. Y no menospreciamos la plata cuando la distinguimos del oro. Tan sólo señalo que el material legendario de que está hecha la Tierra Media pesa muchos quilates. Éste era el momento.

Los riesgos eran casi tan enormes como la propia vastedad de ese mapa que encuadra el viaje de Frodo. Cada paso que daba el equipo de New Line expandía las dimensiones del reto en la dirección de los cuatro puntos cardinales. Jackson decidió rodearse de expertos en cada apartado de los que conforman una producción a gran escala. Ha escuchado, ha dado indicaciones, ha dirigido —más con la *auctoritas* que a través del *imperium*—; pero, sobre todo, se ha dejado llevar por su lectura personal de *El Señor de los Anillos*. Las primeras versiones del guión fueron confeccionadas por Jackson y Fran Walsh sobre los recuerdos de una lectura hecha casi veinte años antes, en un tren, atrapado por la majestuosidad del texto de Tolkien. Se trataba de capturar la esencia. Más tarde se uniría al grupo Phillipa Boyens, mujer de extraordinaria sensibilidad y conocimientos sobre Tolkien y su subcreación. Múltiples lecturas y relecturas del libro siguieron a esa primera aproximación, y a los tratamientos y sinopsis iniciales.

Para comenzar la realización del sueño eran necesarios los efectos especiales; sí. No hay Tierra Media visualmente creíble sin ordenadores; de acuerdo. Pero hay mucha alma, mucho del espíritu de Tolkien en esas más de once horas de película

(hay mucho más metraje enlatado, y la paciencia «de muchos» premiará probablemente la espera «de todos» de un *Director's Cut* aun más extendido). Sin embargo, multitud de lectores asiduos de Tolkien han ido al cine a buscar la literalidad, la explicitud de escenas tal y como ellos las habían imaginado; el texto íntegro en imágenes. Y una adaptación al cine no es eso. No puede y, sobre todo, no debe serlo. Es más, en el caso de *El Señor de los Anillos* tal pretensión se revela, sencillamente, imposible. El entramado histórico que sostiene el argumento y, sobre todo, las relaciones entre las razas y los personajes singulares, no se puede trasponer a la pantalla. Las limitaciones que impusieron al proyecto el reparto, los escenarios naturales (a pesar de haber sido filmada en la inefable Nueva Zelanda), o la necesaria austeridad en el presupuesto y tiempo de rodaje —por paradójico que parezca lo que acabo de escribir, fue así—, son todos ellos factores que hacían inviable la pretensión omnímoda de los seguidores de Tolkien.

El Señor de los Anillos es una epopeya elegiaca construida sobre el poder esencialmente metafórico de las palabras; de cada palabra y de los idiomas inventados por Tolkien desde 1911 para servir de vehículo de credibilidad literaria. La aplicabilidad del mensaje literario es múltiple, pues se apoya en la libertad del lector, en la lectura personal de la peripecia. Por tanto, la visión de la Tierra Media que hemos presenciado es, ni más ni menos, la que Peter Jackson ha sabido plasmar en imágenes. La Academia ha premiado el trabajo de hacer la fantasía creíble, de hacer verosímil la verdad profunda que se esconde tras el espejo del mito. Frente al prejuicio racionalista que no quiere ver más realidad que lo empíricamente demostrable, Jackson ha proclamado bien alto la capacidad de los mensajes eternos para permitirnos la evasión lícita del prisionero que, estando entre rejas, piensa y sueña con otras cosas que no son muros y guardianes; la recuperación de tantas necesidades del alma atrofiadas por la prisa de vivir sin norte, yendo deprisa hacia ningún sitio; el consuelo de saber que, por fin, tenemos un rostro reflejado en el Espejo de Galadriel. Podemos imaginar nuestras propias vidas. La imaginación creadora ha vencido a la visión cínica de un mundo sin esperanza. La luz es más luminosa que tenebrosas las tinieblas.

Como artista que domina su medio expresivo, Jackson ha manejado los recursos con maestría, con cierto apresuramiento en ocasiones —en contra del tempo contemplativo que domina la vivencia de los acontecimientos en el texto escrito— y, finalmente, ha tomado conciencia, con desazón, de la lejanía entre su afán inicial y el resultado final. Creo que, por su honradez, merece ser reproducido este fragmento de unas declaraciones que el director neozelandés pronunció hace unos meses:

> A veces me siento frustrado porque hay algo del espíritu de Tolkien que no hemos atrapado. No son las películas perfectas que yo tenía en mente.

Jackson *dixit*. En todo este tiempo, no he leído crítica más certera al trabajo de

más de nueve años. La distancia entre el ideal y la realización práctica hablan de un amor grande por el material original, y también del modo en que lo esencial es inaprensible. La Tierra Media vive en nuestros corazones, y será convocada una y otra vez, en cada ocasión en que, embelesados, nos sentemos a releer *El Señor de los Anillos* en la quietud del alma en busca de solaz y de respuestas a las preguntas eternas.

Sin embargo, a modo de conclusión, quiero citar unas palabras del Profesor Tolkien que ayudan a comprender que el trabajo de Jackson (el de más de veinte mil personas), el de Howard Shore, Alan Lee y John Howe, el de todos, estaba incluido en el designio creativo inicial de Tolkien:

> Una vez […] tuve la intención de crear un cuerpo de leyendas más o menos conectadas, desde las amplias cosmogonías hasta el nivel del cuento romántico —lo más amplio fundado en lo menor, en contacto con la tierra, al tiempo que lo menor obtenía esplendor de las vastas telas del fondo—, que pudiera dedicar simplemente a Inglaterra, a mi país. […] Yo trazaría en plenitud algunos de los grandes cuentos, dejando otros muchos esbozados en el plan general. Los ciclos se vincularían en un todo majestuoso, dejando margen para que otras mentes y manos añadiesen pintura, música, drama […][274]

Tolkien scripsit.

Por lo demás, disfrutemos ante la pantalla del regalo de un viaje personal que nos llevará, de la mano, hasta la estantería donde aguarda el libro de los sueños, siempre eterno, siempre esperando a que el viaje del Anillo comience otra vez, en cada uno, en cada lectura, desde Hobbiton hasta los Puertos Grises.

CAPÍTULO 14
LA PALABRA MÍTICA

EL RETORNO DEL REY DESDE LOS OJOS DE TOLKIEN

EL PRÓXIMO 29 de febrero, día extraño por desacostumbrado, asistiremos a la mágica noche de entrega de los premios Oscar. Una noche especial para un día único. Todos los aficionados al cine —nos guste o no gran parte de lo que Hollywood produce— rendimos cada año la pleitesía de una cierta atención a lo que sucede en el Kodak Theatre, aunque sea con una mirada de soslayo. La historia pesa, y la Meca es la meca. Así pues, parece éste un buen momento para reflexionar acerca del revitalizado interés por la épica que la adaptación de *El Señor de los Anillos*, de Peter Jackson, ha actualizado con nuevo impulso.

De todos es conocido el poder del arte cinematográfico como conformador de conductas y maneras de ver la vida. Para bien o para mal, se trata de un nuevo medio de colonización cultural. En ocasiones, más de las deseables, es vehículo de *analfabetización* e incultura; me atrevo a afirmar que de embrutecimiento. Los nuevos bárbaros miran, pero no leen; me pregunto incluso si entienden plenamente lo que ven. La imagen posee una fuerza expresiva que ha suplantado la capacidad que tuvieron el lenguaje oral y escrito en épocas no demasiado remotas. El empobrecimiento intelectual derivado de la ausencia de lecturas variadas, se manifiesta en una alarmante incapacidad para el razonamiento lógico, en una paradójica pobreza léxica y sintáctica, en un raquitismo emocional anclado en la ausencia de la polisemia y la metáfora en el horizonte intelectual y sentimental del receptor. El iletrado del siglo XXI es presa fácil de lo meramente sensorial e instantáneo. A menudo se siente incapaz de contemplar, de disfrutar de una vida de tempo lento. Cualquier docente sabe esto por propia —y dolorosa— experiencia. Aquello de «una imagen vale más que mil palabras», refrán válido en determinados contextos, se revela falso ante la riqueza de sentido que ejemplifican algunos mundos literarios que nos legaron los grandes.

Uno de ellos lo constituye la creación literaria de John Ronald Reuel Tolkien: la Tierra Media, escenario de la acción que se narra en *El Señor de los Anillos*. A lo largo de las casi mil doscientas páginas de esa historia singular, recorremos un camino de aventuras y peligros sin fin, de belleza que embelesa, pero que también acecha al corazón desprevenido. El dolor y la alegría son allí afilados como espadas. La historia de Frodo Bolsón y el Anillo Único es el bastidor de una aventura interior hacia las raíces de la epopeya. La vida como un viaje a lo largo del cual se revela —a la vez que se forja— el propio destino y el sentido de la existencia, es algo tan antiguo como el ser humano: Adán y Ulises; Eneas y Beowulf; Aragorn y Frodo; y tú

y yo. Parafraseando a Víctor Frankl, somos aún —y siempre— «el hombre en busca de sentido». Seguimos haciéndonos preguntas, seguimos necesitando respuestas, soluciones de ahora a las cuestiones eternas.

Por eso, cuando echo un vistazo a la cartelera y encuentro títulos como *Master and Commander, El último samurai, El retorno del Rey* o la cercana *El Álamo,* no puedo evitar el pensamiento de que aún queremos escuchar historias de aventura y superación, de búsqueda y compromiso, de lealtad, valor y hazañas increíbles —pero verosímiles—. Seguimos necesitando la épica. Nos hace falta saber que todo esto tiene significado, que vivir en este mundo apasionante y terrible no es una broma de mal gusto, sino un don inmerecido. El regalo está ante nosotros, pero el hallazgo de su sentido último depende de nuestra interpretación —única, personal—, del modo como lo empleemos, de que entendamos nuestro destino mientras lo construimos a golpe de escoplo y cincel.

Los mundos de ficción que se despliegan ante nuestros ojos maravillados al leer a Tolkien —entre otros muchos—, nos hablan de nosotros mismos desde el espejo del mito. Cada nueva historia es un viaje al centro del alma humana. Ficción y realidad se encuentran en el corazón de cada persona. Hobbiton y Bree, Moria y Lothlórien, Edoras y Minas Tirith, Isengard y Mordor, son todos ellos escenarios de acciones que imitan pasiones humanas. La amistad, el honor, la traición y la mentira, el odio y la misericordia (poderosos motores de la Historia), el sentido de la muerte, y la esperanza en un porvenir venturoso en que las hazañas sean dignas de ser alabadas en un cantar de gesta —recuerdos capaces de no sucumbir bajo las mareas del olvido— son todos ellos elementos narrativos y temáticos presentes en *El Señor de los Anillos*. En su traslación a la gran pantalla, Peter Jackson ha tenido muy en cuenta que, a pesar y a través de los cambios en el argumento y tratamiento de personajes, las ideas de fondo que atraviesan el libro de Tolkien de principio a fin tenían que estar allí. Y lo están. Esta adaptación, tan poderosa visualmente —pienso, con Christopher Lee, que es ya historia del Cine— conserva muchos momentos llenos de metáfora, de multiplicidad de sentido, de polisemia. Por eso admite muchas visiones y revisiones, interpretaciones y repetidas visitas en busca de belleza y esperanza, de alegría y lágrimas que se parecen tanto a la vida de cada día. Es espectáculo visual, pero no sólo eso. La imagen es sugerente: apunta a atisbos de un mundo que se extiende, más allá de la pantalla, hacia cada espectador.

A pesar de los defectos de esta adaptación —algunos de ellos de bulto—, no dejo de pensar que una historia tan apasionante, un retrato tan certero del modo en que reacciona el corazón humano ante la nostalgia y el amor incondicional, ha conservado en la pantalla mucha de la magia que posee lo eterno. ¿Dije que una imagen no vale más que mil palabras? Quizá no. Pero una sola palabra —para Tolkien— vale mil historias. Cada uno buscará su propio rostro en el desván de los cuentos perdidos, en la sala de los espejos rotos, donde las caras del pasado, del presente y del futuro, se dan cita entre fragmentos de luz refractada para ayudarnos a entender que no estamos

solos: que cada vez que leemos estamos convocando la voz de los muertos para que nos cuenten —«érase una vez…»—; qué respondieron ellos a las preguntas eternas. Quizá, así, lleguemos un día a saber quiénes somos, más allá de toda esperanza, a través de la palabra mítica, narrativa.

EPÍLOGO

LLEGA LA HORA del adiós. Espero que esta colección de ensayos haya cumplido la misión para la que fue confeccionada, como se indicó en el prefacio a modo de *desiderium*, ayudar al lector a entender con mayor plenitud las aguas profundas, las claves estéticas, filosóficas y literarias que dan razón del extraordinario atractivo que encierra y muestra la subcreación tolkieniana. Si he conseguido mi propósito, entonces, queridos lectores, felicitémonos, parafraseando las palabras de Robín al final de *El sueño de una noche de verano*; porque habremos ahuyentado los fantasmas y las sombras de los prejuicios, y estamos de seguro más cerca de la luz que antes de empezar el viaje.

Para mí es también la hora de una cierta despedida desde mi trabajo como estudioso de la vida y la obra de Tolkien. Me explicaré. Este libro cierra una etapa en la investigación académica que he venido desarrollando desde 1994, a la vez que abre otra, igualmente apasionante, si no más. Como es lógico, y puesto que la vida intelectual no se construye a partir de la simple concatenación de convicciones que se acumulan como meros compartimentos estancos, todo lo que he aprendido hasta ahora constituye el lógico y necesario humus sobre el que pueda crecer, vivificada, una nueva serie de estudios acerca de aspectos aún por descubrir relativos a la poética de Tolkien y sus amigos de Oxford. Sin embargo, considero que he cubierto una etapa en mi vida intelectual, que se completa con las monografías que he publicado en los últimos años, respecto de las cuales este volumen representa una especie de colofón o, mejor aún, el repique de la campana que antiguamente tocaba a silencio, ese gran y necesario privilegio para la vida intelectual que a menudo nos negamos a nosotros mismos sin motivo alguno.

Los nuevos retos que ahora me planteo apuntan a un análisis cuyo rigor permita profundizar en la filosofía del Arte desde la poética de Tolkien. A la vez, quiero investigar ciertos aspectos de la vida y la obra de algunos *inklings* que iluminan territorios poco conocidos de la historia de la literatura y, más en concreto, en el campo de la Literatura Comparada. Así pues, se abre ante mí un horizonte ciertamente hermoso: el de un tiempo para el estudio y la reflexión profunda, que permita la ponderación y haga posible el enriquecedor poso que se necesita ante el desafío de escribir algo que de verdad valga la pena, que ilumine y sirva de ayuda a otros en el descubrimiento del inmenso y atractivo panorama que constituye el progresivo desvelamiento de la verdad.

Entre las ideas audaces que he desarrollado en este libro, está la afirmación de que Tolkien no fue novelista, sino poeta, y más concretamente, un *mitopoeta*. Eso significa —entre otras muchas consideraciones que he explicado en diversos lugares— que, para el autor, la cuestión del parentesco entre los cuentos orales y los cantos poéticos, y otras formas artísticas análogas a la música, se resuelve en su percepción como manifestaciones espontáneas de una imitación pura de la naturaleza, de un

mundo que aparece ante el hombre como música en acto. Por tanto, la subcreación se transforma, para Tolkien, en una nueva manera de mirar no ya la literatura, sino el mundo, la vida, la realidad y la verdad, en sentido metafísico. Desde la Tierra Media se entiende mejor el cosmos. Es el mundo secundario el que ilumina el mundo primario, y no al revés.

Así pues, los cuentos (¿de hadas?) adquieren, en la forja artística de Tolkien, la ductilidad, la dureza y el temple de los relatos míticos. Por esa razón cabe colocar a las pobres hadas, en este contexto, entre signos de interrogación, pues la enmienda que se nos presenta como obvia no es ya la de la ceguera post-ilustrada y posmoderna ante tales criaturas de la imaginación, sino la de su consistencia como personajes, y la de su consideración peyorativa cuando se ven mezcladas en relatos que poseen la fuerza de la epopeya, de la sabiduría y de la reflexión poética en torno a temas de calado antropológico tan profundo como la muerte y la inmortalidad, la belleza y el paso del tiempo, o la nostalgia y el amor a las propias creaciones.

Otra de las ideas novedosas y apenas trillada que se ha presentado en las páginas precedentes, es el desarrollo de las mutuas influencias que ejercieron unos *inklings* sobre otros durante más de treinta años. Tales influencias, estudiadas en profundidad por Diana Glyer y negadas hasta entonces por prácticamente todos los demás expertos en *tolkieniana*, aún deben ser sometidas a un análisis no tanto comparativo —Glyer lo ha realizado con sobresaliente eficacia y mesura— cuanto cualitativo; es decir, ponderando el alcance que esas influencias tuvieron en la renovación de la tradición romántica, desde la época victoriana hasta la eclosión de nuevas formas de creación y arte nacidas de las cenizas y la destrucción provocadas por la Gran Guerra.

Finalmente, unas breves palabras acerca de Tolkien y la hermenéutica. En los últimos cuarenta años han sido publicados numerosos estudios y ensayos que, con mayor o menor rigor —en ocasiones, con ninguno— se han acercado a la obra de este autor desde perspectivas que trataban de ofrecer las claves internas de su mitología a partir de un cierto *simbolismo*. Así, el Anillo, los hobbits, el carácter codicioso de los enanos o el aguijón de Ella-laraña, por poner sólo algunos ejemplos al azar, han sido vistos como figuras o imágenes de realidades geopolíticas, sociales o religiosas, como simples versiones de relatos tradicionales, o han sido interpretados —y ya es atrevida la ignorancia—, en burda clave freudiana. Tolkien no ha pasado de ser, para muchos, un autor de sinfónicas *versiones literarias*, algunas buenas, otras no tanto; pero nunca un compositor de pleno derecho.

Sin embargo, ya en 1982, en la primera edición de *El camino a la Tierra Media*, el profesor Thomas A. Shippey advertía de los riesgos de malinterpretar a Tolkien si el estudioso se limitaba a *desenmascarar* las fuentes literarias de su inspiración, creyendo hallar así las claves de la profunda renovación que supone el *legendarium* tolkieniano en términos creativos y estéticos. Aquel sabio aviso abría un nuevo mediterráneo para toda investigación académica que quiera ser seria y competente, y arrojar luz sobre este extraño territorio del inmenso campo de la literatura. Tan

extraño como esa oscura rama del saber, despreciada por los grandes y los sabios, a la que se dedicaba Gandalf con premonitoria y ejemplar devoción: la ciencia de los hobbits, siempre sorprendentes, siempre portadores de la sencilla complejidad que revela la auténtica grandeza.

Dije que era ésta la hora del adiós. Me corrijo: éste es el momento de un sentido y afable *a más ver*; puesto que los libros nos permiten entrar en comunión una y otra vez, siempre que los abrimos y nos llenamos de lo que ellos nos transmiten. Al recorrer sus páginas volvemos a visitar lo que aprendimos, lo que descubrimos, todo lo que nos hizo gozar mientras contemplábamos tonalidades siempre nuevas de esa luz refractada que se resuelve, al final de todas las cosas, en aquel «Blanco / de numerosos matices que se continúan sin fin / en formas vivas que van de mente en mente».

Namárië!

Bibliografía

Obras Citadas (por Orden Alfabético según el Autor)

San Agustín, *Confesiones*.
D. A. Anderson, *El hobbit anotado*, Minotauro, Barcelona 1990.
Aristóteles, *Política*.
Aristóteles, *Poética*.
Aristóteles, *Metafísica*.
O. Barfield, *Poetic Diction*, Wesleyan Univ. Press, Middktown 1973.
H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, Minotauro, Barcelona 1990. En la edición inglesa, *J. R. R. Tolkien. The Authorised Biography*, HarperCoilins, London 1977, aparece un Apéndice (el C), no incluido en la edición española, que recoge una cronología sincronizada de la labor creativa e investigadora de Tolkien.
H. Carpenter, *The Inklings: C. S. Lewis, Charles Williams, J. R. R. Tolkien and Their Friends*, Harper Collins, London 1977.
J. Chance (ed.), *Tolkien and the Invention of Myth*, University Press of Kentucky, Lexington 2004.
G. K. Chesterton, «The Ethics of Elfland», en el número de «The Speaker» de 12 de octubre de 1901.
G. K. Chesterton, *Ortodoxia*, en *Obras Completas*, vol. 1, Plaza & Janés, Barcelona 1952.
F. Copleston, *Historia de la Filosofía*, Ariel, Barcelona 2003.
C. Duriez, *Tolkien and the Other Inklings*, en *Proceedings of the J. R. R. Tolkien Centenary Conference*, Oxford 1992.
M. Eliade, *Mito y realidad*, Kairós, Madrid 1999.
V Flieger, *Splintered Light: Lagos and Language in Tolkien's World*, Michigan 1983; edición revisada, Kent State University, Ohio 2002.
V. Flieger, *A Question of Time: J. R. R. Tolkien's Road to Faerie*, Kent State University Press, Ohio 1997.
V. Flieger y C. F. Hostetter (ed.), *Tolkien's Legendarium. Essays on The History of Middle-earth*, Greenwood Press, Westport 2000.
R. Foster, *Guía completa de la Tierra Media*, Minotauro, Barcelona 2002.
J. Garth, *Tolkien and the Great War. The Threshold of Middle-earth*, Houghton Mifflin, Boston 2004.
D. Glyer, *The Company they Keep. C. S. Lewis* and *J. R. R.* Tolkien as *Writers in Community*, The Kent State University Press, Ohio 2007.
W. G. Hammond y C. Scull, *J. R. R. Tolkien, artista e ilustrador*, Minotauro,

Barcelona 1995.
W. G. HAMMOND y C. SCULL (eds.), Scholarsbip in Honor of Richard E. *Blacktvelder*, Marquette University Press, Milwaukee 2006.
T. HONEGGER, *Reconsidering Tolkien*, Walking Tree Publishets, Zurich & Berne 2005.
R. LAMBERTON, *Homer the Theologan. Neoplatonist* Allegorical *Reading and the Growth of Epic Tradition*, Martin, University of California Press, Berkeley 1986.
C. S LEWIS, *Los cuatro amores*, Rialp, Madrid 1991.
C. S. LEWIS, *Essay Collection and Other Short Pieces*, HarperCoilins, London 2000.
P. LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona 2003.
J-F. LYOTARD, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona 2003.
A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 2001.
G. MARÍN, *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*, Eunsa, Pamplona 1997.
G PERIS Y E. SEGURA (eds.), *Tolkien o la fuerza del mío*: La *Tierra Media en perspectiva*, LibrosLibres, Madrid 2003.
PLATÓN, *Banquete*.
PLATÓN, *República*.
SANTO TOMAS DE AQUINO, *Summa Theologicae*.
E. SEGURA, *El viaje del Anillo*, Minotauro, Barcelona 2004.
T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, Minotauro, Barcelona 1999.
T. A. SHIPPEY, *J. R. R. Tolkien, autor del siglo*, Minotauro, Barcelona 2003.
M. SIMONSON, *The Lord of the Rings and the Western Narrative Tradition*, Walking Tree Publishers, Zurich & Jena 2008.
J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, en *Arbol y Hoja*, Minotauro, Barcelona 1994.
J. R. R. TOLKIEN, *Hoja, de Niggle*, en *Arbol y Hoja*, Minotauro, Barcelona 1994.
J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia*, en *Arbol y hoja*, Minotauro, Barcelona 1994.
J. R. R. TOLKIEN, *Cartas de J. R. R. Tolkien*, H. Carpenter y C. Tolkien (eds.), Minotauro, Barcelona 1993.
J. R. R. TOLKIEN, *El Señor de los Anillos*, Minotauro, Barcelona 1993.
J. R. R. TOLKIEN, Los *monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Barcelona 1998.
J. R. R. TOLKIEN, *La formación de la Tierra Media*, Minotauro, Barcelona 1998.
J. R. R. TOLKIEN, *El Libro de los Cuentos Perdido 1*, Minotauro, Barcelona 1990.
J. R. R. TOLKIEN, *El retorno de la Sombra*, Minotauro, Barcelona 1993.
J. R. R. TOLKIEN, *El Silmarillion*, Minotauro, Barcelona 1984.
P. A. URBINA, *Filocalía o amor a la Belleza*, Rialp, Madrid 1988 (2008).

Notas

[1] Sobre este particular, véase el excelente estudio de M. Simonson, *The Lord of the Rings and the Western Narrative Tradition*, Walking Tree Publíshers, Zurich & Jena 2008, de próxima aparición en la colección Inklinga en su versión española. <<

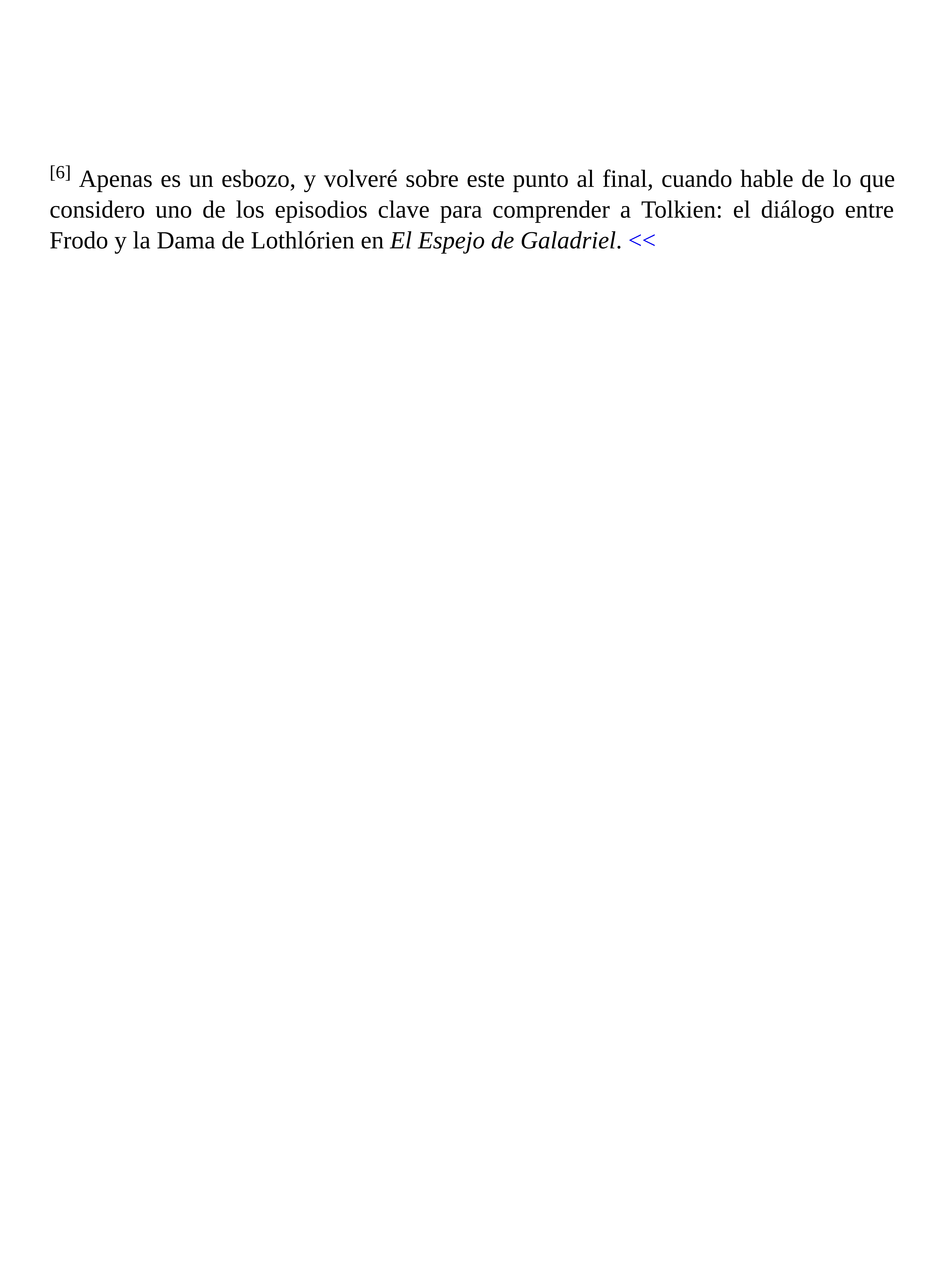
[2] Este capítulo fue inicialmente una comunicación presentada en el II Congreso Internacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, celebrado en Alcalá de Henares durante el mes de noviembre de 2001. Fue publicado en el volumen de actas del congreso, titulado *Realismo social y mundos imaginarios: una convivencia para el siglo XXI*, Anilij & UAH, Alcalá de Henares 2002, pp. 672-681. <<

[3] H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, Minotauro, Barcelona 1991. <<



[4] Para sus hijos también, si se me permite la precisión; y gracias a eso tenemos obras como *El hobbit*. <<

[5] W. G. HAMMOND y C. SCULL, *J. R. R. Tolkien*, *artista e ilustrador*; Minotauro, Barcelona 1995. Se trata de un complemento precioso y preciso para entender a ese Tolkien total que estoy intentando dibujar. Tolkien creó un mundo completo y, siendo como era, un buen paisajista, era lógico que intentase plasmar de manera plástica el mundo por él concebido. <<



[6] Apenas es un esbozo, y volveré sobre este punto al final, cuando hable de lo que considero uno de los episodios clave para comprender a Tolkien: el diálogo entre Frodo y la Dama de Lothlórien en *El Espejo de Galadriel*. <<

[7] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, H. Carpenter y C. Tolkien (eds.), Minotauro, Barcelona 1993. <<

[8] J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, en *Arbol y Hoja*, Minotauro, Barcelona 1994, pp. 33-34. <<



[9] Algebra, física o geografía; o si hoy día existen dragones en algún lugar del mundo. <<

[10] En este caso, Niggle es un artista que intenta escapar al paso de los días, afanándose en terminar su obra hasta el más mínimo detalle; hasta que se da cuenta de que no es ése el sentido de su existencia, que hay otras cosas; que el cuadro se acabará en Otro lugar, y que el afán posesivo, enamorarse de las obras propias, no tiene sentido, porque todo pasa. Véase mi análisis pormenorizado de este cuento en el capítulo 10. <<



[11] Para Tolkien *El Señor de los Anillos* era «un ensayo de estética lingüística sobre la Muerte y la Inmortalidad». <<

[12] J. R. R. TOLKIEN, *El Señor de los Anillos*, Minotauro, Barcelona 1993, p. 389. Las cursivas son mías. A lo largo del presente volumen, las citas de la obra magna de Tolkien están tomadas de la edición conmemorativa del centenario de su nacimiento. <<



[13] Este capítulo fue publicado por primera vez en «Nueva Revista de política, cultura y arte», n.º 49, febrero-marzo de 1997, pp. 110-117. <<

[14] G. K. CHESTERTON, «The Ethics of Elfland», en el número de «The Speaker» de 12 de octubre de 1901. El artículo es una reseña que fue reeditada en «The Chesterton Review», vol. IX, n.º 1, de febrero de 1983, pp. 1-5. Ése es el texto que he seguido. La traducción de los extractos es mía. <<

[15] *Ibídem* p. 1. <<

[16] *Ibíd*., p. 2. <<

[17] *Ibíd*., p. 2. <<

[18] Para comprender mejor esta disposición de ánimo ante las *fairy tales*, es recomendable la lectura de la *Metafísica* de Aristóteles. Resulta especialmente revelador el principio del tratado, donde el Estagirita habla del asombro como inicio de todo filosofar; es decir, como arranque de cualquier esfuerzo por entender el *kósmos*. <<

[19] G. K. CHESTERTON, op. cit., p. 3. <<

[20] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., carta 186, p. 289. <<

[21] Véase el apéndice acerca de los cuentos de hadas en M. ELIADE, *Mitoy Realidad,* Kairós, Madrid 1999. <<

[22] G. K. CHESTERTON, op. cit., p. 4. <<

[23] *Ibídem*, p. 5. <<

[24] J. R. R. Tolkien, *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., pp. 45-49. <<

[25] *Ibídem*, pp. 45s. <<

[26] *Ibid* p. 46. <<

[27] *Ibíd*. <<

[28] Citado por H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, op. cit., p. 247. «*El Señor de los Anillos* / es una de esas cosas / que si te gusta, bien, / y si no, ¡la abucheas!». <<

[29] Cfr. *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., p. 47. <<

[30] *Ibídem*, p. 49. Las cursivas son de Tolkien. <<

[31] *Ibíd.*, pp. 49s. <<

[32] *Ibíd*., p. 55. <<

[33] J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia*, en *Arbol y Hoja*, op. cit., p. 137. Existe una gran afinidad entre las ideas bosquejadas aquí por Tolkien y las que Chesterton evoca en el prefacio al libro de Andrew Lang, así como en el capítulo IV de *Ortodoxia*. <<

[34] Para el estudio de la importancia de la fe católica en la vida de los Tolkien, véase H. CARPENTER, op. cit En *Cartas*, las cartas 43, 153, 156, 183, 195, 200, 211, 212 y 246 muestran la profunda formación filosófica y teológica que Tolkien poseía. <<

[35] Cfr. ARISTÓTELES, *Política*, 1253a, 1-29 y 1278b 6. Aristóteles enseña que el ser humano es un ser social (*politikón zóion*), un «animal político», que vive en sociedad. El Arte surge, así, como expresión de la necesidad de *comunicar su ser* a otros. De ahí que el arte y la cultura no sean nunca un lujo, sino parte de la verdadera e íntima textura de la vida auténticamente humana. Una profunda formación artística, en sentido amplio, está en el inicio del camino hacia la plenitud de la persona, del desarrollo de su humanidad completa. En *Política* 1324a y 1328b 9, el Filósofo considera el ocio como la base de la formación de los habitantes de la *polis*, pues la disponibilidad de tiempo es medio imprescindible para la *vida contemplativa*, para educar la mirada de manera crítica, constructiva y ecuánime; y, en última instancia, para ser feliz. <<

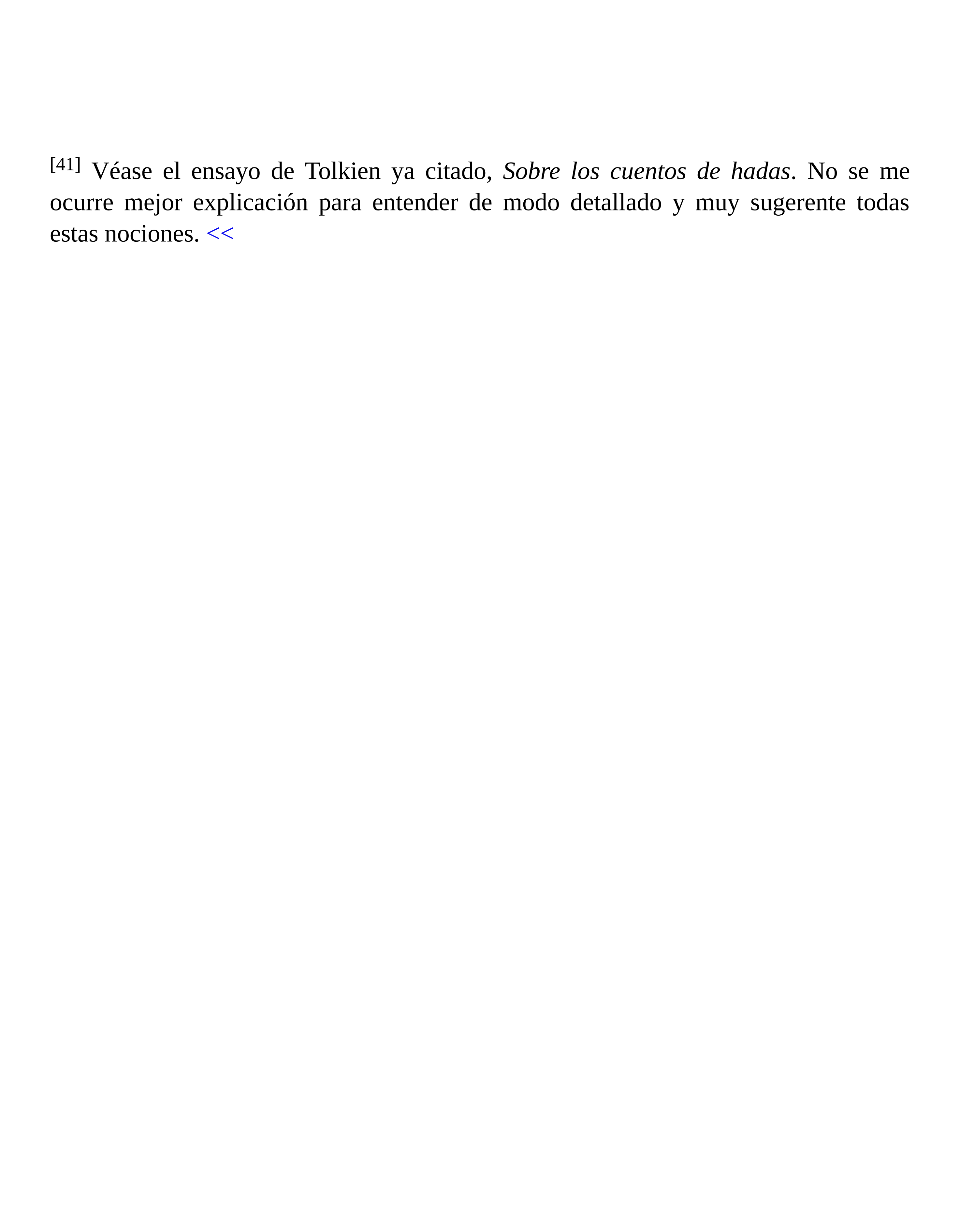
[36] En el Epílogo analizo, en este mismo contexto y de forma somera, la cuestión del parentesco de los cuentos orales y los cantos poéticos con formas artísticas análogas a la música, como manifestaciones espontáneas de una imitación pura de la naturaleza, de un mundo que aparece ante el hombre como música en acto. <<

[37] J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., p. 69. <<

[38] En la Antigüedad, el sintagma *destreza artística* se habría considerado una redundancia, pues los conceptos de *téchné* y *ars* incluían tanto la capacidad de hacer algo, como la inspiración creativa que desembocaba en un resultado bello. De ahí la importancia de dominar la técnica para ser considerado un auténtico artista. Es tristemente revelador que, desde la época posterior a las vanguardias del siglo XX, ambas nociones no marchen unidas, y que el arte contemporáneo muestre tantas veces, de hecho, la mediocridad de personas carentes de inspiración y capacidad artística-técnica. Es otra de las lamentables consecuencias del desprecio de la metafísica iniciado por Ockham, y consumado durante la Ilustración. <<

[39] De ahí la identificación subjetiva con que los lectores se adentran en el mundo mítico tolkieniano, o eligen un personaje como su favorito. La interacción entre la obra literaria y el espíritu humano se establece sobre la base de la libertad y la aplicabilidad de lo leído a las propias coordenadas vitales, cambiantes y, a la vez, permanentes. Otra razón es su deseabilidad como universos posibles, así como la satisfacción que el lector encuentra en los relatos a anhelos como el de visitar las profundidades del océano, volar libre como un pájaro, o hablar con el lenguaje de todas las criaturas vivientes. <<

[40] Cada nueva época toma elementos anteriores y los recrea según la nueva mentalidad: Grecia y Roma dieron lugar al ideal clásico de belleza, cuyo canon sería retomado por el Renacimiento (siglos XV y XVI). Durante la mal llamada Edad Media (el enorme lapso que transcurre entre la caída de Roma y el siglo XIV), el ideal del Arte es la plasmación de la belleza de Dios y la naturaleza en formas que nosotros consideramos ingenuas (lo cual es anacrónico) y aparentemente «primitivas» (lo que es otro anacronismo). Ese ideal de arte lo retomará el Barroco (siglo XVII), para dejar paso al Neoclasicismo (siglo XVIII), que vuelve los ojos de nuevo al ideal clásico antiguo. El siglo XIX, con el Romanticismo, contempla una vuelta a los temas de interés del arte medieval. Finalmente, el arte del siglo XX, a partir de las llamadas vanguardias —del francés *avant-gardé*, «avanzada»— tras el macabro desastre de la Gran Guerra (1914-1918), se dispersa en innumerables formas fragmentarias. Los cánones se reformulan, y ya no hay un modelo único de representación del mundo. El Cubismo es un ejemplo ilustrativo de esa nueva manera de ver la realidad. El cine y la fotografía son artes del siglo XX, y han contribuido decisivamente a formar la conciencia artística del hombre contemporáneo, a la vez que reflejan su manera de ver la vida y entender el cosmos. <<



[41] Véase el ensayo de Tolkien ya citado, *Sobre los cuentos de hadas*. No se me ocurre mejor explicación para entender de modo detallado y muy sugerente todas estas nociones. <<

[42] El presente capítulo fue originalmente concebido como una breve introducción al volumen de ensayos *Tolkien o la fuerza del mito: la Tierra Media en perspectiva*, editado por G. Peris y por mí para LibrosLibres, Madrid 2003. Las ideas contenidas en él, no obstante, adquirieron vuelo a medida que lo escribía, y finalmente fue incorporado a aquel libro como prefacio. Aquí presento el texto con ligeras alteraciones. <<

[43] J. R. R. Tolkien, *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Barcelona 1998. <<

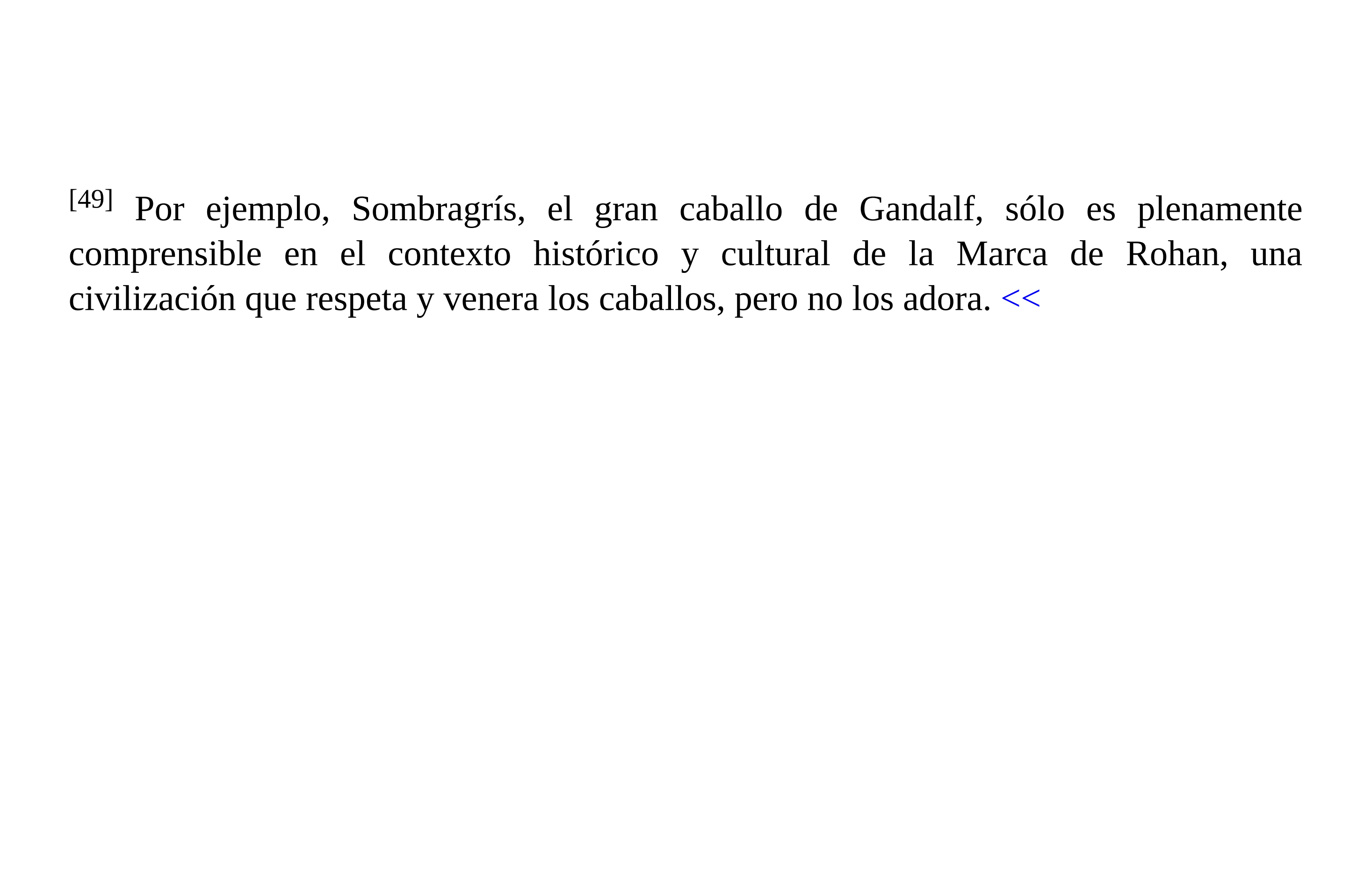
[44] *Ibídem*, pp. 13-65. <<

[45] J. R. R. Tolkien, *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., 205, p. 310. Esa salutación significa «una estrella brilla sobre el momento de nuestro encuentro», en *quenya*. <<

[46] He señalado que Tolkien quiso crear un mito para Inglaterra. Lo menos importante en esa proposición es Inglaterra. Lo que le interesa a Tolkien es entender el mundo y hacerlo comprensible, reinterpretándolo. Fantasía o mito para Tolkien no son pura evasión, ni una actividad que se agote en mero divertimento. Cuando Tolkien dice querer elaborar un mito, no lo asocia a «mentira» sino a vehículo de auto-conocimiento. El mito en Tolkien es respuesta a la pregunta «¿qué sé?». La ecuación que iguala ficción con mentira o falsedad no es pertinente en la poética tolkieniana. En este sentido cabe entender la afirmación de Tolkien: «by the meaning of pegasus horses were ennobled». El mito mira a la verdad como la ficción mira a lo verosímil, a lo coherente (*the inner consistency of reality*) para ser creíble. <<

[47] J. R. R. TOLKIEN, *El Señor de los Anillos*, op. cit., p. 406. «¡Ay! ¡Como el oro caen las hojas en el viento! E innumerables como las alas de los árboles son los años. / Los años han pasado como sorbos rápidos y dulces del miruvor blanco en las salas de más allá del Oeste, / bajo las bóvedas azules de Varda, / donde las estrellas tiemblan cuando oyen el sonido de esas voz, / bienaventurada y real/ ¿Quién me llenará de nuevo la copa?». <<

[48] J. R. R. Tolkien, *Mitopoeia*, op. cit., p. 137. <<



[49] Por ejemplo, Sombragrís, el gran caballo de Gandalf, sólo es plenamente comprensible en el contexto histórico y cultural de la Marca de Rohan, una civilización que respeta y venera los caballos, pero no los adora. <<

[50] Crear un mundo secundario requiere dotarlo de la «coherencia interna de la realidad», de manera que se pueda lograr «la voluntaria suspensión de la incredulidad». Solo así el arte triunfa. Esto es lo que lo hace inteligible y aplicable según reglas del mundo conocido. En el mundo real las vidas se entretejen, son interacción no necesaria (libre) y, por tanto, no predecible, de historia, pasado y libertad. El mundo secundario inventado por el escritor debe tener un pasado tan perfectamente detallado como sea posible, que informe y actúe en el presente: ha de ser un mundo completo. La coherencia extrema de un mundo secundario exige que sea creíble. Entre otros rasgos, ha de mantener la incertidumbre de su futuro interno. Un mundo secundario es mundo, por un lado, y creíble, por el otro, cuando ha reproducido de manera plausible y coherente la estructura del actuar libre: cuando la deliberación de los personajes, que abraza su pasado, es creíble como actividad no unívoca, sino interpretable. Es decir, ¿qué más da que Gandalf no exista si tiene un pasado coherente que informa su presente de manera semejante a como ocurre con seres de carne y hueso? Esto es «*inner consistency*» y compleción de un mundo como condición de verosimilitud y aplicabilidad (mímesis de praxis catártica, al ser imitación del actuar humano). Un buen ejemplo es el papel de Gollum en la historia del Anillo: Gollum cataliza la incertidumbre hasta el instante cumbre en el Monte del Destin <<

[51] Los *Inklings* (en inglés antiguo *noción vaga*, *sospecha*) nunca fue un grupo oficial. Era una tertulia de amigos, constituida por una serie de ilustres hombres de letras, vinculados casi todos al ámbito académico de Oxford —el sistema «Oxbridge»—. Tolkien, C. S. Lewis y Charles Williams formaban el núcleo de ese grupo informal pero fiel a sí mismo. Durante casi dos décadas se reunieron en diversos *pubs* de Oxford (*Eagle and Cbild*, *The Unicorn*, *The White Horse*) para charlar sobre literatura, debatir y leer sus propias creaciones en voz alta. <<

[52] Sobre este particular, véase el profundo análisis de D. Glyer, *The Company they Keep. C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien as Writers in Community*, The Kent State University Press, Ohio 2007, único ensayo que se ha adentrado en el estudio de las influencias mitopoéticas recíprocas entre Lewis y Tolkien, y los demás *inklings*. <<

[53] Quizá la obra general de referencia más valiosa sea la de H. CARPENTER, *The Inklings: C. S. Lewis, Charles Williams, J. R. R. Tolkien and their frrinds*, HarperCollins, London 1977. Véase también el excepcional trabajo de D. GLYER, op. cit., y C. DURIEZ, *Tolkien and the Other Inklings*, en *Proceedings of the J. R. R. Tolkien Centenary Conference*, Oxford 1992. Sobre la influencia de Owen Barfield en las ideas poéticas de Tolkien, véase V. FLIEGER, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Michigan 1983; edición revisada, Kent State University, Ohio 2002. <<

[54] J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., pp. 33s. <<

[55] Así ocurrió con *El hobbit*. Tolkien creó el nombre de esa raza, y avanzó en la elaboración del argumento mucho tiempo después: sólo cuando la etimología de ese término había evocado toda una historia posible que hiciese coherente el personaje de Bilbo Bolsón en un contexto más amplio —empezando por Bilbo, pero haciendo viable la expansión semántica y de sentido de la raza hobbit en el continuo mítico creado por Tolkien—. <<

[56] *Ibídem*, p. 33. <<

[57] J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia*, op. cit., pp. 133-135. <<

[58] Este capítulo fue originalmente una ponencia conjunta que presenté con el profesor Guillermo Peris durante el VII Congreso de la ESSE (*European Society for the Study of English*), celebrado en Zaragoza durante el mes de septiembre de 2004. Posteriormente, el texto fue publicado junto con las demás comunicaciones y algunos otros textos, en el volumen editado por T. Honegger, *Reconsidering Tolkien*, Walking Tree Publishers, Zurich & Berne 2005, pp. 31-43. <<

[59] Para una explicación de los conceptos de «mundo secundario» y «creencia secundaria», vid. J. R. R. Tolkien, *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., pp. *49-65*, *passim*. <<



[60] Vid. *ibídem*, pp. 33s, acerca del poder del adjetivo como instrumento capaz de subcrear. <<

[61] J. R. R. TOLKIEN, prefacio a la edición revisada de *El Señor de los Anillos*. <<

[62] *El Señor de los Anillos*, capítulo 3. <<

[63] Cfr. *Génesis* 1 y *Juan* 1, 1-18. En el mundo creado por Tolkien, *Eä*! es la palabra que Ilúvatar pronuncia para dar existencia física a su pensamiento, la Música inicial. Véase *El Silmarillion*, especialmente el primer canto, *Ainulindalë*. <<

[64] H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, op. cit., p. 111. <<

[65] Cfr. E. SEGURA, *El viaje del Anillo*, Minotauro, Barcelona 2004, p. 34. <<

[66] Véase, por ejemplo, el lamento de Galadriel, *Namárië!*, o la reacción de Gimli cuando mira sobre el Kheled-zâram tras la muerte de Gandalf en las minas de Moria. Bárbol es el mejor ejemplo del modo en que la mente filológica de Tolkien se convirtió en un personaje. En nuestra opinión, el pastor de árboles es el propio Tolkien caminando por los bosques, poniendo nombre al mundo y, de ese modo, volviendo a llamarlo a la existencia. <<



[67] Hemos explicado esta idea de modo más extenso en *Tolkien o la fuerza del mito: la Tierra Media en perspectiva*, op. cit., p. 17ss del prefacio Ese texto se incluye en este volumen conformando el capítulo 3 en la Parte II. <<

[68] J. R. R. TOLKIEN, *El Señor de los Anillos*, op. cit., p. 11 del prefacio. Las cursivas son nuestras. <<



[69] C. S. Lewis, «El *Señor de los Anillos*, de Tolkien», en *Tolkien o la fuerza del mito*, op. cít, p. 209. <<

[70] J. R. R. TOLKIEN, *El Señor de los Anillos*, op. cit., p. 779. <<

[71] C. S. Lewis, «*El Señor de los Anillos*, de Tolkien», op. cit., pp. 209s. <<



[72] V. Flieger, Splintered light: Logos and Language in Tolkien’s World, op. cit., p. 57. <<

[73] T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, Minotauro, Barcelona 1999, pp. 37-41. <<

[74] V. FLIEGER, Splintered Light: Logos and Language in Tolkien’s World, op. cit., pp. 57s. <<

[75] Es decir, mitología, mito, cuento o tradición oral convertida en narración. <<

[76] Publicado en *Representaciones culturales*, A. Lastra (ed.), Verbum, Madrid 2006, pp. 71-84. El volumen recoge los textos del ciclo de conferencias en torno al futuro de las Humanidades, organizado por Antonio Lastra en el Archivo General de Murcia durante el mes de enero de 2006. <<

[77] A lo largo de estas páginas empleo los términos *filología* y *misología* en su sentido etimológico, literal. Asimismo, «filólogo» y «misólogo» describen actitudes vitales ante la sabiduría, y nada tienen que ver con una profesión o unos estudios determinados. <<

[78] Un diálogo de la película *El Club de los Poetas Muertos*, de Peter Weir, ilustra perfectamente de qué modo una actitud misológica puede llevar a considerar que «el lenguaje fue desarrollado con un propósito, que fue ¿señor Anderson? […] ¿Señor Perry? (Balbuciendo). "Para c-c-comunicarse". "¡Nooo!", dice el profesor Keating; y susurrando, añade: "Para cortejar a las mujeres" (Risas)». Pero resulta que es exactamente para eso para lo que fue ideado; para cantar y contar la belleza y el dolor. <<

[79] Me refiero al Nominalismo por ser, quizá, la doctrina filosófica de mayor trascendencia al respecto de mi objetivo actual. Pero las raíces di esa disociación entre palabra y significado están ya larvadas en el paso del *mythos* al *lógos* que tuvo por escenario la antigua Grecia. Tal visión ha sido una constante en la historia intelectual de Occidente, hasta llegar a Saussure. <<

[80] Pienso que toda la depreciación del valor del ser que domina nuestra época, es la consecuencia lógica y dolorosa de la muerte de la metafísicas asesinada a traición. Su acta de defunción nos ha dejado ciegos para atisbar siquiera los corolarios existenciales que nuestros hijos deberán sufrir por culpa de los sayones asesinos del ser. Sin embargo, a pesar de lo que prometieron quienes recogieron el testigo de Nietzsche y su vaticinio de la muerte de Dios, ya han empezado a vencer las infinitas letras que deberemos pagar. <<

[81] En la base de los nacionalismos de cualquier signo está la ignorancia culpable del pasado, el desprecio de la historia de la propia comunidad. Al exaltar en exceso lo local, se pierde irremisiblemente el sentido global cósmico en la vida personal y colectiva: el Logos. De ahí derivan el odio y la falta de aprecio al vecino, que se percibe como amenaza y no como potencial riqueza de sentido para la comunidad. El aislamiento es el horizonte inmediato de esa actitud, cuando no el enfrentamiento. No ver la Historia como *magistra vitae* aboca a los mismos errores del pasada De hecho, es común en ámbitos nacionalistas la perversión de la Historia, que se *re-cuenta* falseada con el fin de justificar un logos partidista, sesgado y pueblerino. <<

[82] J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., p. 42. <<



[83] Más adelante trato de explicitar el alcance de esa metáfora en la poética tolkieniana. <<

[84] La Historia de la humanidad está, de hecho, llena de «vacíos», de lapsos de información. Es lícito que el ser humano imagine modos de llenar esos espacios por medio, precisamente, de la creación artística. Los mundos secundarios que el escritor alumbra son versiones creíbles de este mundo; pero no agotan su polifonía semántica. La novela histórica se apoya en esta certeza de un *derecho a imaginar* el mundo. Tolkien dice en su poema *Mitopoeia* que «aún creamos según la ley en la que fuimos creados»; es decir, creamos a imagen y semejanza de un creador —somos *subcreadores*—, según los criterios de credibilidad y verosimilitud que nos señalan como seres humanos, pues «aún lleva[mos] los harapos de su [nuestro] señorío / el dominio del mundo por medio de actos creativos». <<



[85] El Logos divino alumbró de hecho *este* mundo, como atestiguan los dieciocho primeros versículos del evangelio según San Juan. <<

[86] Aunque a lo largo de este libro sitúo el inicio del *legendarium* tolkieniano en distintas fechas, en este caso la de 1916 se justifica porque en Ese año, bajo intenso fuego de artillería en las trincheras del frente del Somme, Tolkien comenzó la redacción de lo que llegaría a ser *La Caída de Gondolin*, uno de sus relatos fundacionales. <<



[87] Porque, como dice la Escritura, «a toda la tierra alcanza su pregón, y el universo canta la obra de Sus manos». <<

[88] «Dedicado a uno que dijo que los mitos eran mentiras y, por tanto, cosas indignas de aprecio, aun cuando “hubieran sido dichas a través de la plata”. De Filomito a Misomito». <<

[89] J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia*, op. cit., p. 137. <<



[90] El epistolario del autor está atravesado por estas ideas; véase *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit. <<

[91] Es interesante señalar que el hundimiento y la Caída de Númenor sobrevienen por el engaño de Sauron, quien consigue convencer a los reyes númenóreanos de que la inmortalidad es algo «natural» y, por tanto un derecho; y de que los Valar mantienen ese «don» lejos de los hombres por miedo a su creciente poder. La magia perversa de Sauron pretende materializar la inmortalidad como un hecho *hic et nunc*, como una potestad de alterar el modo natural de ser de las cosas. Pero el hombre inmortal es anti-natural en la mitología tolkieniana: su «don» es, precisamente la mortalidad; de ahí la perversidad del desafío a Ilúvatar y los Valar, que provoca el anegamiento de la Isla y el cambio de época. <<

[92] A excepción de Dios, cuyos nombres no agotan Su esencia. <<

[93] Las cursivas son mías. <<

[94] V. FLIEGER, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, op. cit. p. 54: «Un mundo que estaba hecho a la medida de las posibilidades de un idioma, un mundo que estaba a la altura de lo que un idioma era capaz de expresan». <<

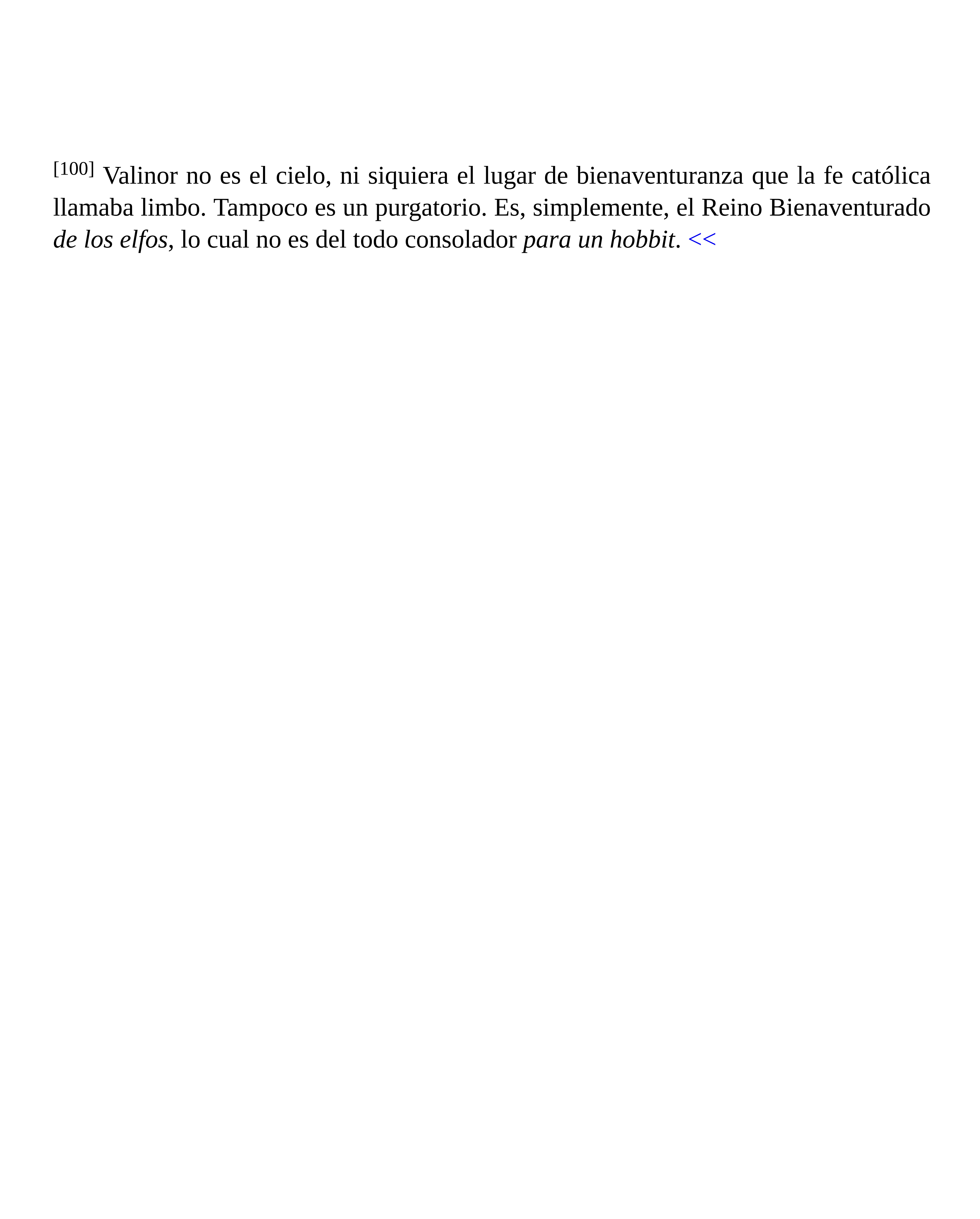
[95] Aristóteles, *Poética*, 1451b. <<

[96] Ese momento fue señalado por Tolkien como *el* ejemplo de la influencia que otro *inkling*, Owen Barfíeld, y su obra *Poetic Diction* (1928) habían tenido en su propia poética. <<

[97] Esta convicción viene expresada a lo largo de *El Señor de los Anillos* través de múltiples voces, normalmente vinculadas a la Marca de Rohan. Pero es el rey Théoden quien muestra con más profundidad una certeza sabia y sombría acerca de esa posibilidad. Cfr. *El Señor de los Anillos* Libro III, capítulo 7, «El Abismo de Helm», y capítulo 8, «El camino de Isengard». <<

[98] De hecho, en el capítulo *Muchos encuentros*, Frodo escucha los cantos que provienen de la gran sala de la chimenea en Rivendel, y esos cantos forman en su mente imágenes de lugares que él nunca ha visto. El lenguaje actúa sobre él como un hechizo, como una puerta hacia la belleza de un mundo desconocido y, por eso mismo, más real y deseable. <<

[99] Bilbo y Frodo son dos buenos ejemplos de personajes nostálgicos de caracteres teñidos por una preocupación que mira siempre hacia las fronteras exteriores del mundo, «más allá del Mar». Los dos saben que Bolsón Cerrado, la Comarca, nunca más será su hogar. También Éowyn y su lógica de la muerte desesperada y, sin embargo, redentora, ofrece los anclajes para este análisis. Los pensamientos de Théoden al encontrar la muerte gloriosa en el Pelennor, se mueven asimismo en idéntica lógica interma, al igual que el grito de Éomer al descubrir a su hermana yacente creer que ha caído: «¡Muerte! ¡Muerte! ¡Muerte! ¡Que la Muerte nos lleve a todos!». Todo lo cual otorga una gran coherencia a la civilización de los Jinetes, y una profundidad de campo enorme al sentido de la vida y la lealtad para la Marca, que juró ayudar a Gondor en el pasado, y ver cumplida en ese momento la hora de hacer valer la palabra empeñada por los antepasados. La Historia acumulativa deja sentir todo su peso en la historia particular de *esa* época, el final de la Tercera Edad del mundo. <<



[100] Valinor no es el cielo, ni siquiera el lugar de bienaventuranza que la fe católica llamaba limbo. Tampoco es un purgatorio. Es, simplemente, el Reino Bienaventurado *de los elfos*, lo cual no es del todo consolador *para un hobbit*. <<

[101] Véase la nota 7 de este mismo capítulo. <<

[102] Cfr. G. K. Chesterton *Ortodoxia*, capítulo IV, en *Obras completas* vol. 1, Plaza & Janés, Barcelona 1952. <<

[103] La metáfora es de Clive Staples Lewis, el gran amigo de Tolkien. Nuestro autor emplea esta imagen tan sugerente en la dedicatoria de su poema Mitopoeia a Lewis. Dice así: “Philomythus to Misomythus. To one who said that myths were lies and therefore worthless, even though ‘breathed through silver’”. Lewis consideraba los mitos, al menos hasta 1931, como mentiras, aun cuando se tratase indudablemente de historias hermosas. Es decir, estaba convencido de que su vinculación con la verdad era nula y, por tanto, su valor epistemológico también. Véase el capítulo anterior, pp. 104 y ss. <<

[104] Empleo aquí *inventor* en su sentido etimológico, como término derivado del latín *inuenire, inuentior*, «encontrar, hallar», «hallazgo». Tolkien inventó su mitología a partir de la elaboración lingüística de idiomas y tradiciones que, entrelazadas, habrían dado lugar a la existencia de un lugar *mítico*, esto es, un lugar revelado a través de una narración verosímil y verdadera en sentido epistemológico. Tolkien *encontró la verdad de su mitología* en la capacidad inherente a las palabras para crear verdad secundaria, como veremos más adelante. <<

[105] PLATÓN, *Banquete*, 189c-193d. <<

[106] Lewis escribió en su reseña de *El Señor de los Anillos*: «Este libro es como un relámpago en un cielo claro; tan marcadamente distinto e impredecible para nuestra época como lo fueron las *Songs of Innocence* para la suya. Decir que con él ha vuelto repentinamente la epopeya heroica —preciosa, elocuente y sin complejos— en una época casi patológica en su antirromanticismo, no es del todo adecuado. Para nosotros, que vivimos en esta extraña era, su regreso —y el propio alivio que conlleva— es lo importante. Pero a efectos de la historia del relato épico —una historia que se remonta hasta la *Odisea* y más atrás— no supone un retroceso, sino un avance o una revolución: la conquista de un nuevo territorio», C. S. Lewis, *El Señor de los Anillos*, de Tolkien”, en *Tolkien o la fuerza del mito: la Tierra Media en perspectiva*, op. cit., p. 207. La obra magna de Tolkien es un eslabón único engarzado en una tradición que se remonta a la poesía oral anterior a Homero, lo cual permite aseverar que la épica manifiesta la entraña espiritual de lo humano. Véase a este respecto M. SIMONSON, *The Lord of the Rings and the Western Narrative Tradition*, op cit. Este libro analiza pormenorizadamente el lugar literario y genérico de la obra magna de Tolkien en el *continuum* narrativo de la historia de la literatura occidental. Vid. también T. A. Shippey, *El camino a la Tierra Media*, op. cit., capítulo 1; y, del mismo autor, *J. R. R. Tolkien, autor del siglo*, Minotauro, Barcelona 2003, pp. 9-28 y 331-353. <<

[107] En el prefacio a la edición revisada de *El Señor de los Anillos*, el propio Tolkien se refería a estos críticos. Por esa razón, cito sus palabras, mucho más autorizadas que las mías a este respecto, y más atinadas a la hora de acotar el término *crítico literario* a los que se muestran agresivamente reacios a aceptar a Tolkien en el elenco de los grandes literatos. La ironía qué el autor destila en estas líneas no tiene desperdicio: «Algunos de los que leyeron el libro, o al menos que lo reseñaron, lo han encontrado aburrido, absurdo o despreciable; y yo no tengo por qué quejarme, pues pienso casi lo mismo acerca de sus obras, o de los tipos de libros que evidentemente prefieren», J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, op. cit., p. 10. <<

[108] A. MacIntyre, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 2001, p. 266. Véase también H. Marín, *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*, Eunsa, Pamplona 1997, especialmente el capítulo 1, «El contador de historias», donde el autor desarrolla la certera y sugerente idea de que la Creación es poesía, música en acto. <<

[109] Tras la muerte de su amigo, san Agustín sintió que se había convertida para sí mismo en un gran enigma: «factus eram ipse mihi magna quaestio» (*Confesiones*, IV, 4). Dicho de otro modo, el futuro obispo de Hipona percibió entonces de una manera dolorosa y acuciante, que la gran pregunta cuya respuesta contiene el sentido de la vida de cada ser humano, precisaba una respuesta cabal. Es muy habitual que parte del desciframiento de esa pregunta tome forma a partir de un relato, de una historia, de mito, que son percibidos por el lector como el reflejo exacto de su propia vida. La verdad se experimenta entonces a través del espejo del mito, fragmentada quizá, pero también quintaesenciada. En *La náusea*, Sartre da respuesta a esta cuestión desde una perspectiva diversa aunque complementaría, coincidencia comprensible en el contexto del siglo XX y de los autores y pensadores que habían vivido las dos guerras mundiales. <<

[110] Hay un pasaje de *El Señor de los Anillos* que ilustra perfectamente lo que estoy explicando: el Espejo de Galadriel. En él, Frodo y Sam reciben la invitación a mirar porque son considerados lo suficientemente sabios —prudentes— por la Dama de Lothlórien. Pero reciben también la advertencia sobre el escaso valor de las visiones que muestra el Espejo como guía de conducta. La vida adopta la forma de un relato —por eso los relatos adoptan habitualmente la forma de un viaje existencial—, a lo largo del cual se irán desvelando las claves para interpretar el cuadro completo de modo adecuado, certero, pero casi siempre *a posteriori*. <<

[111] ARISTÓTELES, *Poética*,, 1451a. <<

[112] Cfr. J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia*, op. cít, p. 137. <<

[113] Es decir, no se trata tanto de que crea en la existencia del conde Fosco, de Otelo o de Gandalf dentro del mundo real, cuanto en su *verdad*. El estatuto de verdad de lo narrado es metafísico y, por eso, más hondo que lo estrictamente *real*. Afecta y apela a la entraña espiritual del hombre, a sus deseos y a su esperanza en la vida más allá de la muerte, como tendremos ocasión de ver, y no sólo a lo que se puede constatar empíricamente. <<

[114] Cfr. Aristóteles, *Poética* 1451b y ss, *Metafísica* 8, 1-14 y *Política* VIII, 6, 1341b 2. <<

[115] J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia*, op. cit., p. 137. <<

[116] En *Sobre los cuentos de hadas*, Tolkien distingue el Mundo Primario o real (*Primary World*), de los mundos secundarios (*secondary worlds*), que son los universos *subcreados*, inventados, por los escritores. <<

[117] Al igual que sucede en las historias que vemos en el cine o el teatro, la posibilidad de reconocernos en el espejo del mito, de la historia narrada, es tanto mayor cuanto más parecida sea nuestra experiencia a la historia. Al fin y al cabo, una película no es sino un guión, un relato, puesto en imágenes. Si la historia no es buena, las imágenes servirán de bien poco. Ése es uno de los riesgos del cine que se apoya únicamente en los efectos visuales o en la banda sonora. Otro de los rasgos que debe reunir una buena historia es un claro carácter ético y patético: es decir, un relato debe tratar de reproducir el modo de comportamiento humano, las pautas que se establecen en la vinculación entre las libertades en acción que conforman una sociedad; y debe plantear las tensiones y pasiones que derivan del buen o mal uso de la libertad personal: la tristeza, el pensamiento, el dolor y la alegría, la esperanza más allá de la oscuridad, o desesperación. Las grandes historias que ha dado la literatura poseen ese rasgo común. En todas ellas hay elementos que pueden ser tomados como *exempla* de lo que sucede en la vida real. Los personajes de la historias padecen, se alegran, viven o mueren según modelos presentes en el mundo real. Son, así, reconocibles y aplicables a situaciones cognoscitivas y volitivas del ser humano. <<

[118] Cfr. el epílogo a *Sobre los cuentos de hadas*, pp. 86-89. Para Tolkien, la historia de la Muerte y Resurrección de Jesús es *el Mito*; es decir, el único relato que ha sucedido en el Mundo Primario y que, por tanto, es Verdad de manera primordial. <<

[119] Una de las causas de la caída de Saruman es, precisamente, su mentalidad racionalista, y su creciente convicción de que la *realpolitik* es la clave para explicar el futuro. Pero el futuro siempre está en movimiento, porque depende de la libertad individual. Al creer que Sauron ya ha vencido, Saruman lo convierte *ipso facto* en vencedor, sin darse cuenta de que la soberbia del Señor Oscuro y su propia fatuidad están en la raíz de la esperanza de los Pueblos Libres. La alta misión a que estaba llamado Saruman fracasa por un engreído y fatuo exceso de *realismo*, de modo análogo a como Frodo triunfa en su humildad, aparente locura para el mago. <<

[120] Explicar de qué manera la mentalidad racionalista ha llegado a imponerse de modo universal, es tarea que excede el alcance de estas reflexiones. Sin embargo, cabe decir que la brecha que Ockham abrió al negar la existencia de los universales y vaciar de sentido el lenguaje, heredada por Descartes, dio lugar en el siglo XVII a que los empiristas ingleses radicalizasen las posturas hacia un tipo de certeza que sólo tenía en cuenta la experiencia científica y el dato verificable, en detrimento de toda otra, forma de conocimiento verdadero. La Ilustración dio el golpe definitivo a esta convicción falaz, y el Romanticismo, centrado en revitalizar la consideración positiva del sentimiento y el valor de la intimidad del artista en el proceso creativo, no fue capaz de recuperarse de un ataque tan brutal en la línea de flotación de la teoría del conocimiento. <<

[121] He estudiado más extensamente los aspectos estilísticos y literarios de *El Señor de los Anillos* y de la mitología incluida en el «Silmarillion» —o «El Libro de los Cuentos Perdidos»—, en *El viaje del Anillo*, op. cit. Véanse especialmente las pp. 10-115. Véase también M. SIMONSON, *The Lord of the Rings and the Western Narrative Tradition*, op. cit., especialmente los capítulos 3, 4 y 5. <<

[122] Este capítulo apareció por primera vez en el volumen de ensayos de diversos autores, editado por mí y Guillermo Peris, *Tolkien o la fuerza del mito: la Tierra Media en perspectiva*, op. cit., pp. 217-237. He estudiado en profundidad y más extensamente la voz narrativa en *El Señor de tos Anillos*, en mi tesis doctoral, publicada como *El viaje del Anillo*, op. cit, pp. 116-150. <<

[123] En la poética de J. R. R. Tolkien, expuesta de manera más intuitiva que sistemática en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, se encuentra una esclarecedora reflexión sobre el cuento como peculiar género literario. Estas ideas iluminan algunos aspectos de la noción que solemos manejar de *niño* como destinatario de los cuentos y, de manera más general, como receptor de la literatura y las demás artes. Es patente la poca elaboración teórica que Tolkien llevó a cabo a lo largo de los años sobre el arte de escribir. Sus ideas aparecen plasmadas en forma de obras literarias, como una síntesis práctica entre el investigador y el creador, lo que podríamos llamar el *mitopoeta*. <<



[124] He estudiado la génesis literaria de *El Señor de los Anillos* en E. SEGURA, *El viaje del Anillo*, op cit., pp. 27-115. <<

[125] Empleo el término griego *lógos* con su doble sentido de *palabra* y de *designio* o plan general. Los idiomas inventados por Tolkien dieron lugar a un modo complejo de elaborar las historias. En ellas se establecen relaciones entre diversas razas y modos de pensar, maneras diferentes —y en ocasiones divergentes— de entender el mundo: *lógoi* diversos que se reflejan en construcciones idiomáticas y culturales también distintas <<

[126] Cfr. H. CARPENTER, *J. R. R. Tolkien, Una biografía*, op. cit., pp 183ss, donde se explica pormenorizadamente la vinculación temporal entre las obras de creación del autor, y las lecturas de evasión de la familia Tolkien en esos años. <<

[127] Cfr. D. A. Anderson, *El hobbit anotado*, Minotauro, Barcelona 1990, p. 302. Nótese la semejanza con el apellido *Baggins*, Bolsón. Todas las citas de *El hobbit* están tomadas de esta edición, porque me parece la más actualizada, al recoger las revisiones del texto (inglés y norteamericano) llevadas a cabo por Tolkien en 1951 y 1966. En cuanto a la edición del texto en castellano, sigue la traducción de 1982, de Manuel Figueroa. <<

[128] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, carta 215, a Walter Allen, sin fecha, abril de 1959, p. 348. Sin pretender ser exhaustivos, indico las cartas en las que Tolkien hace referencia a sus opiniones sobre el concepto de *niño* y al sentido y alcance de los cuentos de hadas: 15, 17, 159, 215, 234. La carta 257, a Christopher Bretherton, explica los motivos del *disgusto* que Tolkien sentía, al cabo de los años, al contemplar *El hobbit* desde la perspectiva de la mitología completa de la Tierra Media: el tono infantil intencional del autor; la falta de elaboración de los nombres y toponímicos —explicada en T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, op. cit., capítulos 3 y 4—; las *casualidades* felices que permitieron, en última instancia, ensamblar la trama en la cosmología secundaria; etcétera. <<

[129] A Tolkien le molestaba en especial el sentido peyorativo con que los, años habían cargado al concepto de *cuento*. Como narración oral, era algo muy cercano a la época del propio Tolkien, y había sido mucho más decisivo y habitual en tiempos pasados. También denostaba ese sentido peyorativo por el valor que para él encerraba el concepto de tradición, *grosso modo*. Subestimar al niño por su falta de experiencia vital no justifica la puesta en duda de su capacidad intelectual y volitiva respecto a nociones como el bien y el mal, la justicia, etcétera. Pienso, además, que existe otra razón que irritaba de manera especial a Tolkien: la crítica negativa que se hacía de su obra —por extensión, del género literario como tal— partía de una toma de postura inamovible y llena de prejuicios, según la cual los, cuentos de niños eran *inadecuados* porque eran cosas propias de una edad inmadura. Tolkien quería revitalizar la idea de la actualización del mito como transmisor de una *verdad* (literaria o moral). <<

[130] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit, carta 17, a Stanley Unwin, 15 de octubre de 1937, p. 34. Éste era el modo en que el autor enfocaba la vinculación entre el cuento y la realidad (que Tolkien llama *mundo primario*). La presencia de elementos reales era necesaria para que se pudiese dar la adecuada interpretación por parte del lector. La *aplicabilidad* de esas historias descansaba en un acto libre de la voluntad, puesto que el lector interpreta desde su experiencia personal del mundo real. Así, el mundo secundario debe ser esencialmente creíble por ser coherente, tanto interna como externamente. <<

[131] *Ibídem*, 131, citado por D. A. Anderson, op. cit., p. 328. <<

[132] J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, en *Arbol y Hoja*, op. cit., p. 13. <<

[133] A lo largo de este ensayo empleo el término genérico «Silmarillion» para referirme a todo el material mitológico escrito por Tolkien desde 1914, a diferencia de *El Silmarillion*, que designa el libro publicado con ese título por Christopher Tolkien en 1977. <<

[134] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., carta 131, p. 189. Las cursivas son mías, y ponen de manifiesto —entre otras cosas— las condiciones estilísticas y temáticas que las leyendas de su mitología habían impuesto a los cuentos posteriores. En la carta 215, p. 347, Tolkien explica el modo en que la opinión de que los cuentos de hadas eran literatura para niños «tuvo algunos efectos desafortunados sobre el modo de expresión y el método narrativo». De todos modos, la intención de Tolkien de no querer cambiar mucho de lo escrito puede obedecer tanto al respeto por la independencia del relato, como a la intención de atenerse a las normas de coherencia interna que él mismo se había impuesto. Cambiar algo, dado el modo de crear y trabajar del autor, habría supuesto, posiblemente, la escritura de una historia nueva, distinta y, quizá, más elevada de principio a fin que *El hobbit*; pero quizá no habría llegado a ser realidad *El Señor de los Anillos*, que hunde las raíces de su propia coherencia en su vinculación con aquél. <<

[135] De acuerdo con la clasificación de Genette, en *Figuras III*, Barcelona 1989, *El hobbit* es un *relato no focalizado*, ya que Tolkien coloca al narrador en una *focalización cero*, que es la que regirá el empleo de otros recursos narrativos. Sin embargo, y con mucha frecuencia, Tolkien viola el estatuto del narrador, facilitando información sobre acontecimientos que aún no han ocurrido —recurriendo a lo que Genette ha llamado, siguiendo la *Retórica* de Aristóteles, *metalepsis*—, o volviendo hacia atrás, en aquellos puntos donde la trama se bifurca y hace falta poner al día al lector (*analepsis completivas*, exigidas por el empleo de las paralepsis). <<

[136] *El hobbit anotado*, p. 82. Las cursivas son mías. <<

[137] Hasta ese momento, hay llamadas al lector en las pp. 10, 14, 16, 27, 29, 30, 41, 42, 44, 45, 51, 53, 54, 59, 60, 62-65, 68, 73,79, 82-85, 88, 91, 95, 110, 111, 115, 118, 124, 126, 127, 133, 138, 148, 159, 175, 177-181 y 184. Cuando comienza el capítulo IX, a partir de la p. 190 (lo cual significa casi la mitad del texto completo), aparecen en las pp. 196, 203s, 208, 211, 222, 228, 230, 231, 235, 238, 247, 249, 273, 278, 286, 308, 315, 316, 327, 330. Además de ser menor el número, lo que disminuye es la frecuencia con que el narrador se dirige a los lectores. Cualitativamente este hecho no es irrelevante, ya que demuestra la necesidad narrativa de una *desaparición* del narrador cuando la *fábula* adquiere un tono más elevado, a fin de preservar el *decoro*. <<

[138] Se puede apreciar este carácter en *El hobbit anotado*, op. cit., pp. 61ss., en el canto de los elfos a la llegada de los viajeros a Rivendel; y también en el capítulo «Barriles de contrabando», especialmente las pp. 198-205. Vid. también p. 292, nota 3, en la que el profesor Anderson entronca el estilo de la discusión que mantiene Thorin con los mensajeros, con las sagas islandesas. <<

[139] *Ibídem*, pp. 64s. <<

[140] *Ibídem*, p. 23. <<

[141] J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, op cit., p. 33. En la p. 117 de *El hobbit anotado*, se señala que Bilbo no comprende lo que dicen los huargos, pero sí lo hace Gandalf. Del mismo modo, hacia el final del libro Thorin y Bilbo son capaces de entender al zorzal y al cuervo Roäc. Este recurso guarda una relación profunda con lo que Tolkien explica en el ensayo que acabamos de citar, p. 24, donde se hace alusión a los deseos que satisfacen los cuentos de hadas; entre otros, traspasar las barreras del espacio y el tiempo y entrar en comunión con otros seres a través del lenguaje. <<

[142] *El hobbit anotado*, op. cit., p. 41. Sobre el sentido de las *Tierras Ásperas* vid. *ibídem*, p. 57, nota 1. En el mundo mítico de Tolkien, la personificación es un recurso que pone de manifiesto un universo vivo en todas las formas posibles: los Pueblos Libres y las demás razas, el mundo animal vegetal e incluso el reino mineral (Caradhras, Mordor). La naturaleza, en sus variadas formas de vida, afecta el ánimo de los actantes, pasando ella misma a ser un personaje más. <<

[143] *Ibídem*, p. 63. <<

[144] *Ibíd*., p. 104. Hay ejemplos de enumeraciones de adjetivos en las páginas 112 y 147, y de enumeraciones de sustantivos en las páginas 20,34, 70, 75, 78 (con polisíndeton), 210 (asíndeton), etcétera. <<

[145] T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, op. cit., pp. 120-128. <<

[146] Vid. *El hobbit anotado*, op. cit., pp. 80s. Anderson incurre en un error al interpretar la palabra *goblin* como *trasgo* en el poema de 1914. En él, el sentido era el de *duende*, aunque poco después Tolkien llegaría a renegar de todo ese mundo de hadas y duendes diminutos, propios de la literatura isabelina, e incoherentes a causa de la falta de un marco histórico que les otorgase verosimilitud y consistencia subcreativa adecuada <<



[147] C. S. Lewis, *The Times Literary Supplement*, ejemplares del 2 y el 8 de octubre de 1937, respectivamente. <<

[148] H. CARPENTER, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, op. cit., p. 205. <<



[149] Hablar de esta *ausencia* tiene sentido tan sólo si miramos la producción literaria del autor como un todo, desde una óptica retrospectiva. <<

[150] En J. R. R. TOLKIEN, *La formación de la Tierra Media*, Minotauro, Barcelona 1998, p. 7, y al respecto del «Silmarillion», Christopher Tolkien explica: «[os primeros años treinta] es la etapa a la que mi padre había llegado cuando escribió *El hobbit*. La comparación del *Quenta* [*Noldorinwa*] con *El Silmarillion* publicado mostrará que el carácter esencial de la obra ya se había alcanzado completamente; en la forma y declinación de las frases, incluso en pasajes enteros, uno resuena constantemente en el otro». La existencia del «Silmarillion» antes de la redacción de *El hobbit* hace más comprensible la idea de que Tolkien abrió con ésta un paréntesis Estilístico, para retomar progresivamente el tono elevado en *El Señor de los Anillos*. Vid. también *Cartas de J. R. R. Tolkien*, carta 31, p. 51, de dónde se puede deducir que para el autor su obra por antonomasia era el «Silmarillion», o *El Libro de los Cuentos Perdidos*,; lo demás fue absorbido e incorporado al mito inicial. <<

[151] *Cartas*, 131, pp. 170-191. En J. R. R. TOLKIEN, *El Libro de los Cuentos Perdidos*, Minotauro, Barcelona 1990, p. 7, Christopher Tolkien cita una carta de su padre, de 1956, en la que reconoce los problemas con que el público que había aclamado *El hobbit* (y que se disponía a hacer lo mismo con *El Señor de los Anillos*) se podría topar a la hora de leer y apreciar el «Silmarillion»: «No creo que llegue a tener el atractivo del S. de los A.: ¡no hay hobbits en él! Repleto de mitología, de una cualidad feérica, y de todos esos "altos peldaños" (como podría haber dicho Chaucer) que han gustado tan poco a muchos de mis críticos». El tiempo demostraría pe el autor no estaba del todo en lo cierto. <<

[152] H. CARPENTER, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, op cit., pp 231-236. <<

[153] Concuerda, como ya se indicó, con los experimentos de viajes en el tiempo que Tolkien había llevado a cabo con *El Camino Perdido* y *Los papeles del Club Notion*, además de los que aparecen en *El Señor de los Anillos*. <<

[154] J. R. R. Tolkien, *El Libro de los Cuentos Perdidos* 7, op. cit., p. 12. La publicación de los doce volúmenes de *La Historia de la Tierra Media* permite conjeturar que la diferencia entre el libro editado y la que Tolkien habría intentado, radica en el modo de presentar las historias de los Días Antiguos. Es decir, explicar cómo llegó a ser registrada esa tradición élfica en el mundo secundario. <<

[155] Vid. *Ibidem*, pp. 15s, donde Christopher Tolkien explica: «En la historia de la Tierra Media rara vez había desarrollo por descarte directo: mucho más a menudo se producía por sutiles transformaciones en etapas, de modo que la formación de las leyendas […] se parece a la formación de las leyendas entre los pueblos: el producto de muchas mentes y muchas generaciones». <<

[156] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., carta a G. E. Selby, de 14 de diciembre de 1937, y carta 215, a Walter Allen, de abril de 1959. <<

[157] Véase J. R. R. TOLKIEN, *El retorno de la Sombra*, Minotauro, Barcelona 1993, pp. 16s, donde Christopher Tolkien ofrece la necesaria explicación; de los vínculos entre *El hobbit* y *El Señor de los Anillos*. <<

[158] Cfr. J. R. R. TOLKIEN, *El Silmarillion*, Minotauro, Barcelona 1984; especialmente el primer canto, *Ainulindalë*. <<

[159] J. R. R. TOLKIEN, *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, op. cit., pp. *1%* y, especialmente, 77. <<

[160] Cfr. T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, op. cit., pp. 244-255. <<

[161] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., carta 131, pp. 172 s. Asimismo, en las páginas 175, 184 y 189 s de esa misma carta, Tolkien aclara el punto de vista de la narración en cada una de las obras de su mitología, que mediatizó el tono de la epopeya. La explicación a estas aparentes contradicciones se encuentra a lo largo de esta carta, escrita después de la conclusión de *El Señor de los Anillos*. En ella, Tolkien tenía ya la panorámica total sobre su obra. Así, explica que cada libro está escrito desde una perspectiva y punto de vista concretos; a saber: el «Silmarillion», élfico; *El hobbit*, humano, lo cual hace que en ocasiones pueda parecer vacío o incoherente debido a que el lenguaje, los nombres, las acciones de los personajes son en ocasiones, demasiado semejantes a las humanas y prosaicas. Por tanto, la *mímesis práxeos* aristotélica (la imitación de acciones humanas), conducente a una cierta catarsis, es de menor intensidad; en tercer lugar, en fin, en *El Señor de los Anillos* la perspectiva sería mixta. En la carta 215, p. 348, señala: «Creo que *El hobbit* […] es, en algunas partes, inoportunamente jocoso, y avanza de manera gradual a un tono más serio y significativo, más coherente e histórico». Los adjetivos empleados por Tolkien resultan reveladores de las exigencias estilísticas que derivaban de una narración de carácter épico. <<

[162] Para entender la evolución y relación entre *El Silmarillion* y «El Libro de los Cuentos Perdidos», vid. J. R. R. Tolkien, *El Libro de los Cuentos Perdidos 1*, op. cit., pp. 16s del Prólogo, donde Christopher Tolkien explica a grandes rasgos el proceso de escritura de lo que he llamado el «Silmarillion», y su vinculación con la obra publicada en 1977 con ese título. <<

[163] Vid. *ibidem*, p. 17. <<

[164] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., 131, pp. 188ss. La lectura de esta carta es, sin duda, la mejor guía para comprender la mente de Tolkien en lo que se refiere a la unidad de su corpus literario. <<

[165] *El hobbit anotado*, op. cit., p. 330. <<

[166] En la mitología tolkieniana, Morgoth-Melkor es el «enemigo oscuro», el más poderoso de los Ainur junto con Aulë, que se rebeló contra Ilúvatar antes de la creación de Arda, el mundo. Vid. R. Foster, *Guía completa de la Tierra Media*, Minotauro, Barcelona 2002, p. 350, sobre los diversos significados del nombre «Morgoth». <<

[167] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., carta 131, p. 189. <<

[168] En relación con este aspecto, vid. *ibídem*, carta 153, p. 225; y 215, pp. 347-349, quizá la mejor explicación del modo en que *El hobbit* fue compuesto, y para qué tipo de lectores; y T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, op cit., capítulo 4. <<

[169] H. CARPENTER, *J. R. R. Tolkien. Una biografía*, op. cit., p. 213. A continuación, Carpenter establece la unidad que existe entre el Prefacio a la edición revisada de *Beowulf* llevada a cabo por Charles Wrenn, escrito en 1940, y los capítulos de *El Señor de los Anillos* que a principios de ese año estaban ya escritos (la mitad de lo que llegaría a ser el Libro II). Ese Prefacio es una reflexión sobre los principios de la traducción, y en él se defiende la adecuación del estilo al tema. Era exactamente lo que él estaba haciendo. Cfr. también *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., carta 671, pp. 264-266, donde Tolkien analiza la pertinencia del diálogo entre Théoden y Gandalf en el Castillo de Oro en términos estilísticos y de dicción arcaica. <<

[170] Cfr. T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, op. cit., pp. 125s. Los diferentes nombres de Gandalf son otras tantas pistas sobre la idiosincrasia de los diferentes pueblos que habitan la Tierra Media; o el discurso de Ghân-buri-Ghân ante Théoden, en *El retorno del Rey*, capítulo 5, «La cabalgata de los Rohirrim». <<

[171] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit, carta 131, p. 172. <<

[172] Publicado en *Lecturas sobre la Amistad*, M. Ballester (ed.), Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia & Ucam, Murcia 2004, pp. 73-81. En ese libro se recogen los textos del ciclo de conferencias del mismo título, que tuvo lugar en el aula Cátedra de la CAM durante los meses de enero y febrero de 2004. <<

[173] Analizaré esta obra de la mano de las opiniones que C. S. Lewis vierte sobre la amistad en su ensayo *Tbe Four Loves*, siguiendo la traducción publicada por Rialp en 1991 con el título *Los cuatro amores*. Lewis, amigo de Tolkien desde 1926 hasta la muerte de aquél en 1963, es la voz más autorizada para entender *El Señor de los Anillos*. Él fue, durante años, el único auditorio ante quien fue leída en voz alta, página a página, aquella historia que había nacido como una mera continuación argumental para *El hobbit*. <<

[174] J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, op. cit, pp. 899s. <<

[175] Véase T. A. SHIPPEY, *El camino a la Tierra Media*, op. cit, capítulo 4. <<

[176] El mito es atemporal, al vincular al autor, el mensaje y el lector en el territorio de la libertad personal: libertad de interpretación y de aplicación al hoy y ahora de cada vida. <<

[177] C. S. LEWIS, *Los cuatro amores*, op cit, pp. 83s. <<

[178] C. S. Lewis, «El Señor de los Anillos, de Tolkien», en *Tolkien o la fuerza del mito: la Tierra Media en perspectiva*, op. cit., p. 212. <<

[179] J. R. R. Tolkien, El Señor de los Anillos, p. 418. <<

[180] El paso del tiempo y la nostalgia que produce en el corazón, son dos elementos que Tolkien plantea constantemente en la raza élfica, y también en el personaje de Frodo. Lo interesante es que esa nostalgia se plantea como amenaza cierta contra la esperanza. La tristeza de Legolas al escuchar el canto de las gaviotas es paradigmática: las mareas del Tiempo entrarán en Lórien, y barrerán de la Tierra Media todo vestigio de una belleza que fue, pero que quizá nunca más será, como sabiamente profetiza Galadriel. <<

[181] J. R. R. Tolkien, El Señor de los Anillos, pp. 590 ss. <<

[182] *Ibídem*, p. 749. <<

[183] El tirano es el más proclive a caer en la desesperación, porque en su intento de esclavizar y suprimir la libertad ha abierto la puerta de su alma de par en par a una visión cínica del mundo. Su cosmovisión manifiesta una esclavitud de sí mismo. <<

[184] El presente capítulo es la traducción de una de las entradas que me fue encomendado elaborar para *The J. R. R. Tolkien Enyclopedia: Scholarship and: Critical Assessment*, editada por M. C. Drout y publicada por Routledge, New York 2006. <<

[185] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., carta 131, pp. 171 s. <<



[186] Véase la explicación más pormenorizada que he hecho de estas ideas en los capítulos correspondientes a la parte II de este volumen. <<

[187] El texto que compone este capítulo ve ahora la luz por vez primera, aunque está en prensa como parte del volumen *Homo Legens*, que recoge las conferencias del ciclo organizado por la Universidad San Pablo-CEU de Elche durante el curso 2006-2007. Una versión ligeramente distinta del mismo fue galardonada con el primer premio del Tercer Certamen de ensayo *Ælfwine*, convocado por la Sociedad Tolkien Española en 2007. <<

[188] He estudiado las analogías entre las poéticas de estos dos autores en el capítulo 2 de este volumen. <<

[189] Empleo aquí el término *invención* a partir de su etimología latina, es decir, *inuentio*, *inuenire*, «hallazgo», «encontrar, hallar». Para Tolkien la *poíesis* era esencialmente —como veremos— subcreación; es decir, un proceso artístico de descubrimiento de otros mundos a partir de la elaboración de idiomas verosímiles, así como de las tradiciones orales y escritas a que habían dado lugar esas lenguas, y a la interrelación entre ellas. A esta tarea dedicó más de sesenta años, en los que la elaboración de los lenguajes inventados consumió prácticamente el mismo tiempo que la composición de las obras mayores. <<

[190] J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, op. cit., p. 11 del prefacio. <<

[191] *Ibídem*. <<

[192] *Ibíd*. De modo análogo, se puede deducir que el arte es, paradójicamente, un fruto *necesario* de la libertad: el artista que en verdad lo es, es libre para crear, pero, de alguna forma, *no puede dejar de* crear. También el espectador / lector es libre para recibir la obra de arte, e interpretarla de acuerdo con su propio gusto estético, preferencias, experiencias y capacidad de comprensión. <<

[193] Es revelador que Tolkien emplease la noción de *mito* como sinónimo de verdad, cuando su amigo C. S. Lewis, que desde finales de la década de 1920 se planteaba retornar al cristianismo, le preguntó «¿qué tengo yo que ver con Cristo?» —parafraseando la explicación que da Shippey de los relatos de Fróda y Frodo como un «mito reconstruido», en el capítulo 6 de *El camino a la Tierra Media*—. En otras palabras, lo que Lewis quería saber era cuál fue la *verdadera* influencia de la muerte de Cristo en su vida y destino actuales, veinte siglos después. Lo que *si* sabemos, de acuerdo con la narración del suceso que hace Carpenter, es que Tolkien *no* escogíó, un enfoque apologético o *teológico* en sentido estricto. <<

[194] Cfr. J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, en *Arbol y Mofa*, op. cit., pp., 86-89. La traducción de los extractos de ese volumen a lo largo de este ensayo, es mía. <<

[195] Cfr. *ibídem*, p. 83. La actitud ante la verdad no es sólo ni principalmente una cuestión de *religión* o *creencias*. Es, primordial y radicalmente, la respuesta automática a una profunda y universal preocupación antropológica. <<

[196] Suárez y Leibniz se plantearon si Dios había o no creado el mejor de los mundos posibles. La pregunta está, por supuesto, relacionada con el más profundo problema filosófico de la libertad y omnipotencia de Dios; pero, en última instancia, no ilumina la cuestión de cómo es *este* mundo. <<



[197] *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., p. 83. A la vez, Tolkien señala la tragedia como la verdadera forma del teatro. <<

[198] Cfr. H. Carpenter, *The Inklings. C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams, and Their Friends*, HarperColüns, London 1977, pp. 42-44, passim. <<

[199] Cfr. *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., p. 42. <<

[200] Sin embargo, Aristóteles y Tolkien coinciden en lo que respecta al núcleo de la *Poética*, la construcción de mundos posibles por medio de la imitación de acciones humanas (*mímesis práxeos*) como mundos secundarios donde la *téchné* o habilidad del autor sirviese al más elevado propósito del arte literario, la *kátharsis*, noción que considero equivalente a la *eucatástrofe* en Tolkien. Véase ARISTÓTELES, *Poética*, 49b27-28,1451b y 1453b; *Metafísica* 8, 1074 1-14 y *Política* VIII 6, 1341b2. <<

[201] *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., p. 86. Las cursivas son mías. <<

[202] Es, en definitiva, una respuesta metafísica. <<

[203] Cfr. *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., p. 83. Contrariamente a lo que sostiene P. A. Urbina en *Filocalía o amor a la belleza*, Rialp, Madrid 1988, (2008), pp. 218-221, Niggle escapa a la muerte y al olvido por medio del trabajo artístico y la dedicación con que elabora su cuadro, como tendremos ocasión de analizar. Urbina yerra, entre otras cosas, al identificar el desprendimiento de Niggle hacia su obra artística con el desprecio de su don. <<

[204] Cfr. V. FLIEGER, *Splintered Light: Logos and language in Tolkien's World*, op. cit, p. 33: «La respuesta de Tolkien a las palabras, a su forma, al sonido y al significado, estaba más cerca de la del músico que de la del gramático, y su respuesta al lenguaje era instintiva e intuitiva a la vez que intelectual». *Las cursivas son mías*. <<

[205] Sobre los cuentos de hadas, *op. cit., p. 88*. <<

[206] Cfr. *Génesis* 2, *passim*, y especialmente el versículo 15. Véase también H. MARÍN, *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*, op. cit, especialmente el capítulo 1, «El contador de historias», donde el autor desarrolla la sugerente idea de que la Creación es poesía, música en acto. Esta idea es la que da vida al inicio de *El Silmarillion* en forma mitopoética, artística. <<

[207] J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia*, en *Arbol y Hoja*, op. cit., p. 139. En la mitología creada por Tolkien, Eru Ilúvatar cuenta —*quiere* contar— con los Valar y los Maiar para embellecer y completar Arda, la tierra. El diseño original está, así, incluido en la Música inicial. <<

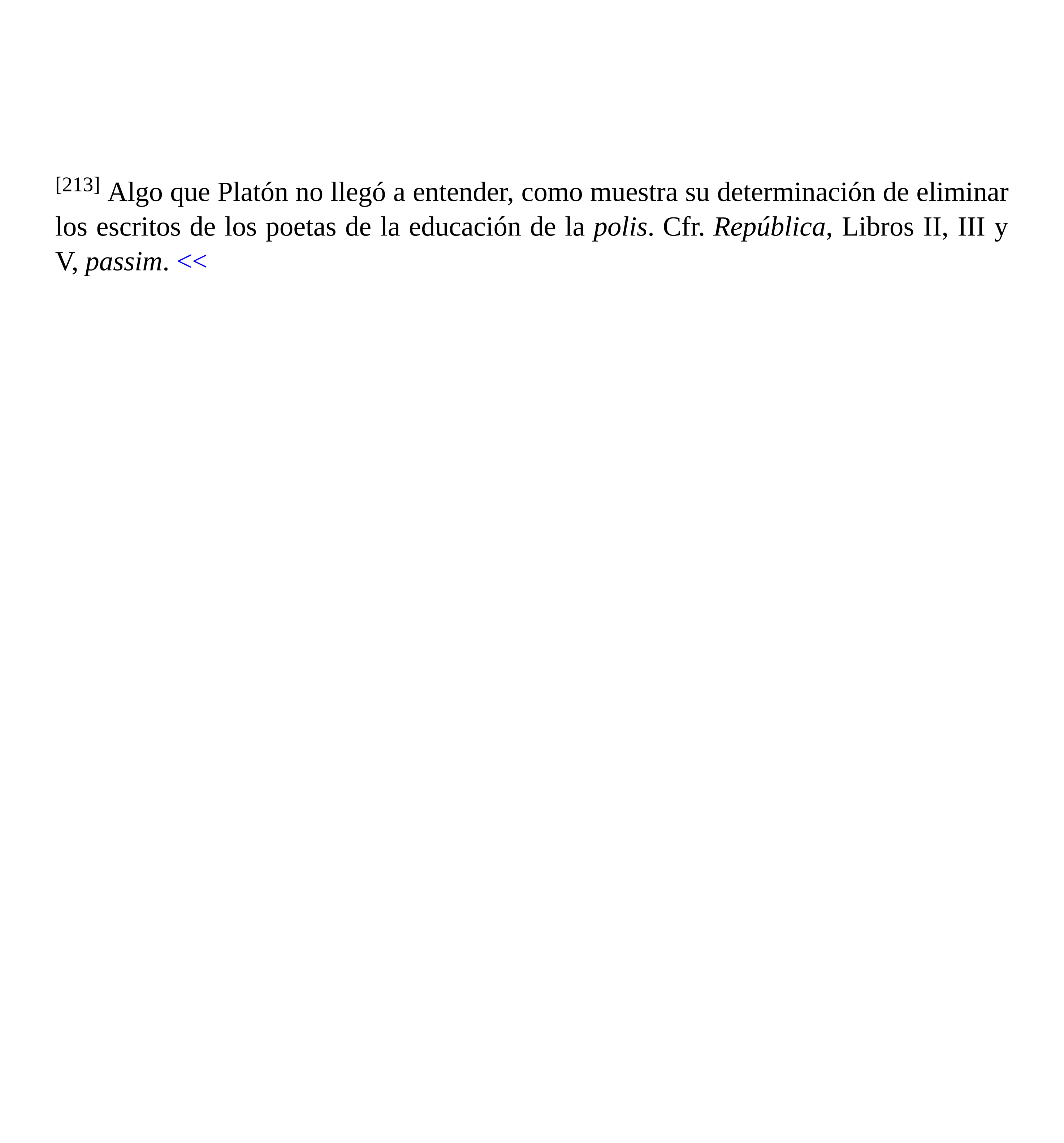
[208] *Ibídem*. <<

[209] Cfr. A. MacIntyre, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 2001, p. 266, y todo el capítulo 15, *passim*. <<

[210] *Mitopoeia*, op. cit., p. 137. <<

[211] El tremendo éxito y la general aceptación que han recibido las películas de Peter Jackson, dan testimonio de esta realidad. Dejando a un lado los errores de la versión producida por New Line, el tono épico del relato está aún presente. Muchos espectadores —lectores o no de Tolkien— han comprendido la historia no simplemente como *fantasía* —no lo es—, sino como un relato mítico; y han atisbado en ella el eco de un mundo redimido: la eucatástrofe. <<

[212] *Mitopoeia*, op. cit., p. 137. Las cursivas son mías. <<



[213] Algo que Platón no llegó a entender, como muestra su determinación de eliminar los escritos de los poetas de la educación de la *polis*. Cfr. *República*, Libros II, III y V, *passim*. <<



[214] Especialmente importante y reveladora a este respecto es la carta n.º 15 en *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit. <<

[215] *Ibídem*, p. 32. <<

[216] O. BARFIELD, *Poetic Diction*, Wesleyan University Press, Middletown 1973, p. 92. Para una explicación exhaustiva y profunda de la influencia de Barfield sobre Tolkien, no hay mejor lectura que el excelente estudio de V. Flieger, citado *supra*. <<

[217] V. FLIEGER, *Splintered Light*, op. cit, p. 36. <<

[218] Cfr. *Jn* 1,1-18. <<

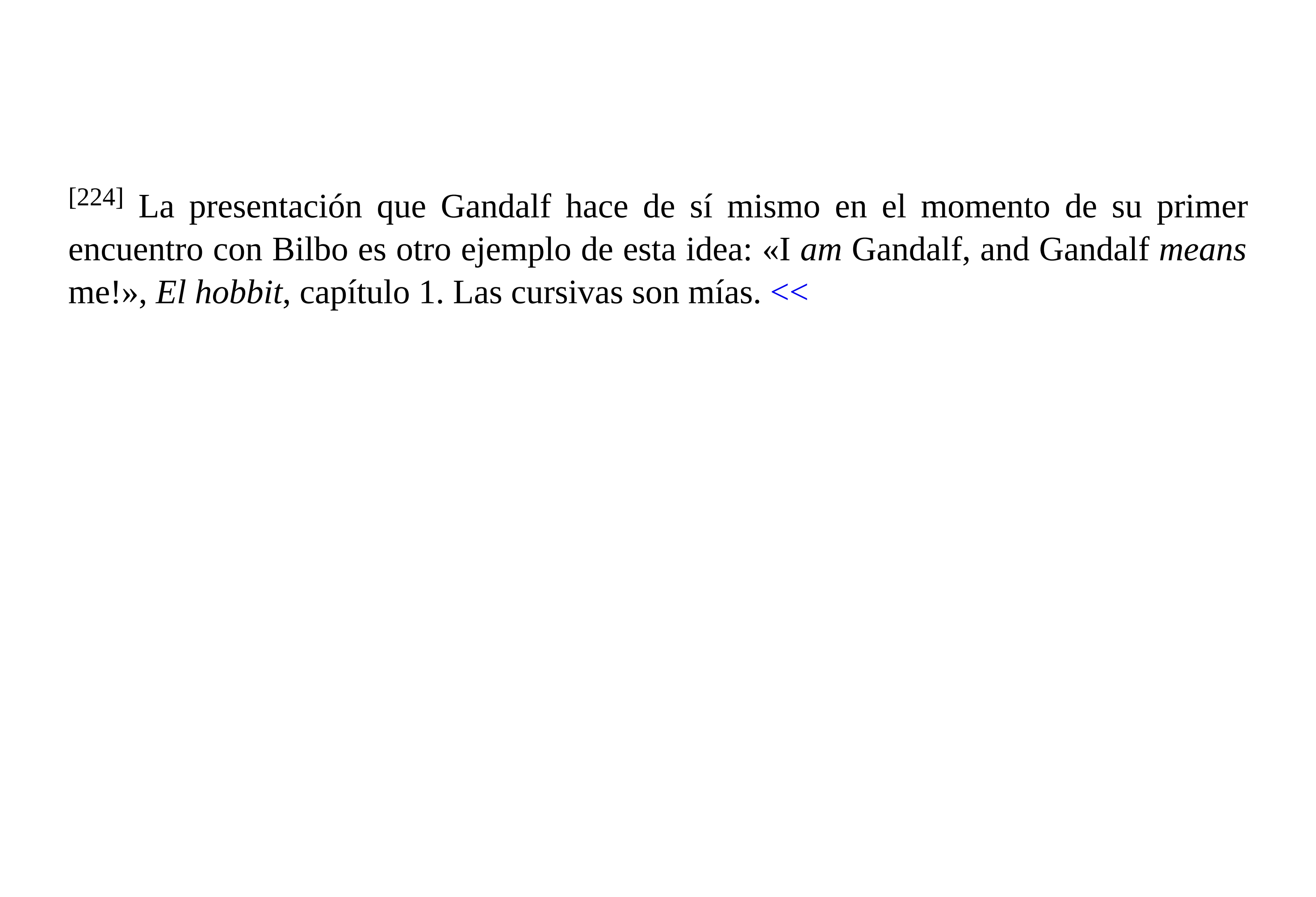
[219] *Poetic Diction* «no es solamente una teoría de la dicción poética, sino una teoría de la poesía; y no es solamente una teoría de la poesía, sino una teoría del conocimiento» (p. 14). Véase también la p. 47 de la misma obra, donde el autor encabeza un capítulo bajo el título «Los efectos de la poesía: placer y conocimiento». He profundizado en el análisis de la influencia de las ideas de Barfield en la poética de Tolkien, en E. Segura, *El viaje del Anillo*, op. cit., pp. 47-75. <<

[220] Cfr. V. FLIEGER, *Splintered Light*, op. cit., p. 37. <<

[221] *Mitopoeia*, op. cit., p. 137. Estos versos explican también la noción tolkieniana de *aplicabilidad libre*. El arte subcreativo permite a *cada* lector una comprensión más profunda de su propia visión del mundo, visión que de alguna manera está confinada en los límites del alma, a la vez infinitos y concretos. Se trata de un concepto cuyo sentido y alcance es mucho más amplio que el de alegoría. <<

[222] Cfr. V. FLIEGER, op. cit., p. 38. <<

[223] J. R. R. TOLKIEN, «Un vicio secreto», en *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, op. cit., pp. 237-265. <<



[224] La presentación que Gandalf hace de sí mismo en el momento de su primer encuentro con Bilbo es otro ejemplo de esta idea: «I *am* Gandalf, and Gandalf *means* me!», *El hobbit*, capítulo 1. Las cursivas son mías. <<

[225] *El Señor de los Anillos*, capítulo 3. <<



[226] Cfr. *El Silmarillion*, especialmente la narración que se hace en el capítulo 3 del «Quenta Silmarillion» de la llegada de los elfos a Cuiviénen. <<

[227] Son especialmente interesantes las ofrecidas por H. CARPENTER, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, Unwin Hyman, London 1977, pp. 199-200; T. A. SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, HarperCollins 1982, Houghton Mifflin 2003, pp. 40-43 y *J. R. R. Tolkien. Author of the Century*, HarperCollins, London 2000, pp. 266-277; V. FLIEGER, *A Question of Time: J. R. R. Tolkien's Road to Faërie*, Kent State University Press, Kent 1997, pp. 256-7; J. D. RATELIFF, «And All the Days of Her Life Are Forgotten'. *The Lord of the Rings* as Mythic Prehistory», en *The Lord of the Rings 1954-2004. Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*, editado por Wayne G. Hammond y Christina Scull, Marquette University Press, Milwaukee 2006, pp. 84-6; M. BALTASAR, «J. R. R. Tolkien. A Rediscovery of Myth», en *Tolkien and the Invention of Myth*, ed. Jane Chance, University Press of Kentucky, Lexington 2004, pp. 19-33; W. G. HAMMOND, «A Continuing and Evolving Creation. Distractions in the Later History of Middle-earth», en *Tolkien's Legendarium. Essays on The History of Middle-earth*, editado por Verlyn Flieger y F. Hostetter, Greenwood Press, Westport 2000, p. 20; y P. A. URBINA, *Filócalia o Amor a la Belleza*, Rialp, Madrid 1988 (2008), pp. 218-221. <<

[228] Cfr. R. Lamberton, *Homer the Theologian. Neaplatonist Allegorical Reading and the Growth of Epic Tradition*, University of California Press, Berkdey 1986. Resulta especialmente interesante la distinción que hace este autor entre «alegoría deliberada» e «interpretación alegórica». Sostengo que Tolkien no estaba escribiendo deliberadamente una alegoría, sino que estaba intentando dar una interpretación de su propia poética —principalmente *a sí mismo*—, por medio de un relato interpretable como una alegoría. <<

[229] En ningún caso quiero decir que tales lecturas sean falsas, a condición de que sean fieles al texto y a la intención del autor. Simplemente deseo dejar constancia de que, desde el punto de vista de mi acercamiento actual a la Estética de Tolkien, una interpretación más sutil podría ser también iluminadora por medio de la propuesta de una lectura alegórica de largo alcance de *Hoja de Niggle*. <<

[230] Soy consciente de estar llevando a cabo tan sólo *otra* lectura alegórica, si se quiere, del relato, si bien de más largo alcance metafísica Sin embargo, la lectura crítica conlleva estas limitaciones. Las interpretaciones de la mente de escritores muertos valen la pena como esfuerzo intelectual y hermenéutico, pero no pueden ser corroboradas —ni desmentidas—. Considero la opinión del autor como la clave para la correcta interpretación de sus obras, lo cual es especialmente revelador y cierto en el caso de Tolkien. <<

[231] Cfr. *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op cit., especialmente la carta 131, dirigida a Milton Waldman, donde Tolkien explica la relación entre su mitología y la Caída, la mortalidad y la Máquina, destacando los puntos de conexión entre el arte y la subcreación con el mundo primario como la clave para lograr una comprensión más cabal de Beleriand, Númenor y la Tierra Media. <<

[232] Cfr. *supra. Hoja, de Niggle* ofrece una clara explicación de la noción tolkieniana de arte, del mismo modo que lo hacen *Sobre los cuentas de hadas* y *Mitopoeia*. La decisión tomada por Christopher Tolkien de incluir estas tres obras en la edición de *Arbol y Hoja* resulta no sólo razonable, sino obvia. Ese volumen es la llave para adentrarse en la poética de Tolkien desde el punto de vista de la Estética. <<

[233] He estudiado este período en E. Segura, *El viaje del Anillo*, op. cit., pp. 1 56 a 85. Ofrezco una sincronización de la vida del autor y de su trabajo, con el fin de mostrar algunas conexiones interesantes y reveladoras entre su investigación, su mitología, los idiomas inventados y el estilo épico, especialmente tal y como aparecen en *El Señor de los Anillos*. Cfr. también N. MARTSCH, «Una cronología de Tolkien», en *Tolkien o la fuerza del mito. La Tierra Media en perspectiva*, op. cit., pp. 49-65. <<

[234] J. R. R. TOLKIEN, *Hoja, de Niggle*, en *Arbol y Hoja*, op. cit., p. 105. En adelante la referencia aparecerá entre paréntesis al final del párrafo sangrado, como *Hoja*, seguida de la página de la que tomo la cita. <<



[235] «Nos hiciste, Señor, para Ti, y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en Ti», SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, I, 1. <<

[236] Las cursivas son mías. <<

[237] Las cursivas son mías. Estas palabras representan el núcleo de la poética de Tolkien. De acuerdo con lo que se dijo acerca de la influencia de Barfield sobre el autor, parece lícito deducir que el significado literal de *don* al que Tolkien se está refiriendo es *gracia*, y que Niggle lo está empleando tanto en relación a sus habilidades como a su cuadro, ambos inmerecidos, ambos otorgados gratuitamente —graciosamente, es decir, gratis—. <<



[238] La mitología de Tolkien, todas sus obras, eran suyas. Pero Beleriand, Númenor y la Tierra Media son nuestras, a semejanza de la Comarca de Tolkien, o su cuadro. <<

[239] La conexión entre estas nociones con la teoría platónica de las Ideas es evidente. Algunos *inklings* fueron reconocidamente neoplatónicos. <<



[240] San Buenaventura enseña que en el ser, la unidad, la belleza, la verdad y el bien *conuertuntur*, son una y la misma cosa. En Dios, sin embargo, los transcendentales no pueden ser identificados con Su esencia. <<

[241] Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologicae*, I, pp. 44-46. La Creación fue un acto libre, y no una acción derivada de algún tipo de *necesidad*. Dios no necesitaba la Creación para ser pleno, ni para adquirir algún tipo de perfección extrínseca que le faltase. <<

[242] PLATÓN, *Banquete*, 201. Cfr. también E. COPLESTON, *Historia de la Filosofía*, Ariel, Barcelona 2003, vol. 1, capítulo XX, especialmente las pp. 203-209. Para Platón, Eros no es sólo el amor, sino también el de felicidad y de lo que es bueno, así como el deseo de la inmortalidad. El Eros superior guía a los artistas —a los poetas— en la búsqueda de la virtud, como testimonio del amor que una vez hubo entre ellos y la belleza. <<

[243] «[…] y que la bicicleta rodaba sobre un césped maravilloso. Era verde y tupido; podía apreciar, sin embargo, cada brizna de hierba. Le parecía recordar que en algún lugar había visto o soñado este prado. Las ondulaciones del terreno le resultaban en cierta forma familiares». (*Hoja*, 119) <<

[244] Estos «ensueños personales», así como la calificación del cuadro de Niggle como un «disparate, o esa mamarrachada» están vinculados al ensayo de Tolkien titulado «Un vicio secreto», y con su discurso de despedida a la Universidad de Oxford —ambos publicados en J. R. R. TOLKIEN, *Los monstruos y los críticos, y otros ensayos*, op. cit.—, donde el autor hace algunas aseveraciones despreciativas de sus idiomas inventados; afirmaciones que en absoluto sentía. Cabe leer esas afirmaciones como imágenes, alegorías de su trabajo académico y de su convicción de que su principal contribución a la ciencia de las palabras, fue la invención lingüística; es decir, la subcreación. <<

[245] Para P. A. URBINA, Niggle considera el trabajo artístico tan sólo como medio que se debe rendir ante consideraciones más elevadas, y no como fin en sí misma Se trata de una opinión con la que estoy en absoluto desacuerdo, como indiqué en la nota 17 de este mismo capítulo. <<

[246] Tolkien parece haber encontrado consuelo mientras escribía el cuento al respecto de sus propias preocupaciones y perplejidades, como hombre y artista. A medida que el relato avanza, la convicción de un hombre que está plenamente avisado de que sus obras no son *necesarias* para la humanidad —sin importar lo preciadas que le sean a él—, está presente en cada página. Llegado el momento, nada ocurrirá si él es capaz o no de concluir su mitología: la eternidad espera y él, como Niggle, no se siente más que un pobre artista, pequeño y mediocre. Tolkien sabía que su obra ya había sido salvada en el tiempo, y ésa era la fuente de su esperanza, de su consolado sosiego espiritual. Su mitología —*El Señor de los Anillos* estaba por aquellos años en sus inicios—, sus trabajos y sus días académicos, todo aquello que amaba, era de Dios y sólo Suyo; y también para todos los hombres a lo largo del tiempo, y no sólo o principalmente para sí mismo. <<

[247] Paramount, Columbia, Universal, United Artist-MGM, 20th Centurv Fox y Warner. Disney hace tiempo que pasó a ser una productora de segunda fila, salvada gracias al talento de los creativos de Pixar Animation Studios. <<

[248] Los efectos especiales son la nueva panacea para convertir una película, mediocre o incluso muy mala, en éxito de taquilla. Hoy en día, ningún productor —y prácticamente ningún director— arriesga un solo dólar en experimentos más audaces desde una perspectiva estética, en el fondo y en la forma, que dé lugar a auténticas obras de arte, perennes y duraderas. Un ejemplo de esta triste rendición es Ridley Scott. <<

[249] Este capítulo fue originalmente una comunicación para el I Congreso de Cine y Literatura organizado por la Universidad Europea de Madrid, que tuvo lugar entre los días 27 y 29 de octubre de 2005. El texto apareció publicado en la revista digital «Binaria». En este caso sí he insertado algunas matizaciones en la argumentación, derivadas de la aparición de las versiones extendidas de las películas en formato DVD. <<

[250] Analizo las virtudes y los límites del trabajo de Jackson empleando como herramienta el concepto de *transposition* tal y como Clive Staples Lewis lo expuso durante una conferencia pronunciada en el Mansfield College de Oxford. Esta conferencia fue publicada más tarde en C. S. LEWIS, *Essay Collection and Other Short Pieces*, HarperCollins, London 2000, pp. 267-278. Ése es el texto que he seguido. <<

[251] Véase M. SIMONSON, *The Lord of the Rings and the Western Narrative Tradition,* op. cit., donde el autor sitúa la obra de Tolkien en un contexto literario histórico-comparatista, salvando las habituales simplificaciones dictadas por criterios superficiales o comerciales. Por mi parte, he estudiado los límites conceptuales de lo fantástico como género literario al que adscribir *El Señor de los Anillos*, y el resto de la obra de Tolkien, en E. SEGURA, *El viaje del Anillo,* op. cit., pp. 101 a 115. <<

[252] *The Fellowship of the Ring* fue clasificada dentro del género de aventuras. Sin embargo, *The Two Towers* y *The Return of the King* aparecían ya dentro del más adecuado cajón de sastre del drama. Sin embargo, permanece la opinión generalizada de que se trata de una película de *fantasía*. <<

[253] Año de invención de la imprenta por Gutenberg. <<



[254] Sobre este tema, véase el capítulo 7, «Tolkien, el narrador de historias: la evolución de la voz narrativa desde *El hobbit* a *El Señor de los Anillos*». <<

[255] Cfr. E. SEGURA, *El viaje del Anillo*, op. cit., pp. 28 a 115, *passim*, donde analizo la génesis literaria de *El Señor de los Anillos*. <<

[256] J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, op. cit., p. 75. <<

[257] Tolkien llegó a revisar diversos bocetos de guiones para adaptaciones cinematográficas de *El Señor de los Anillos*. Cfr. *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit., pp. 305, 312-13, 316-24, donde el autor explica pormenorizadamente sus puntos de vista sobre esas pretendidas versiones. Véanse también las pp. 268-69 y 298-99, que recogen sus opiniones sobre una dramatización radiofónica de la misma obra. Es muy revelador comprobar que el autor se queja, de modo global, de la falta de capacidad de esas artes para transmitir el fondo histórico que enmarca y otorga sentido a la acción principal —el material narrativo de *El Libro de los Cuentos Perdidos*, parte del cual ha sido publicado con el título de *El Silmarillion*—. <<

[258] En los reportajes que acompañan a las ediciones ampliadas en formato DVD de *El Señor de los Anillos*, a menudo se recurre a las analogías entre el nazismo y la revolución industrial, con Mordor y el afán dominador de Saruman, semejanzas que se manifiestan de modo especial en el diseño artístico y en la iconografía. Dichas analogías, si bien son justificables, no fueron intencionales por parte de Tolkien. Ponen de manifiesto, sin embargo, el carácter mítico, clásico, de la obra, antes que una pretendida denuncia social, o una cierta intención crítica o reivindicativa. Tolkien salió a menudo al paso de estos análisis simplistas. Es *El Señor de los Anillos*, como obra literaria, lo que ilumina el mundo y las épocas, y no al revés. Se trata de un privilegio de los clásicos. Jackson ha hecho hincapié en ese aspecto de la *aplicabilidad* de la historia al mundo real; pero ése no es *el* aspecto primordial. <<

[259] J. R. R. TOLKIEN, prefacio a la edición revisada de *El Señor de los Anillos*, op. cit., p. 11. <<

[260] J. R. R. TOLKIEN, *Sobre los cuentos de hadas*, op. cit., pp. 63 a 66. Las cursivas son de Tolkien. He enmendado puntualmente la traducción publicada por Minotauro, que desfigura elementos clave del texto. <<

[261] Escribió al respecto que Shakespeare le «desagradaba cordialmente»; probablemente porque veía en él un enorme talento de escritor «desperdiciado» en escribir dramaturgia. Tampoco le agradaba el modo en que el genial escritor había tratado las hadas como personajes literarios, muy alejados del carácter épico que poseen en la tradición nórdica. Al respecto, *A Midsummer Night's Dream* resulta un paradigma de esa manera isabelina de entender las hadas como seres que revolotean en el aire, jugueteando con los seres humanos. Tolkien prefería los enanos del *Voluspá*, o al Grendel de *Beowulf* y su ética de una esperanza inquebrantable frente a las tinieblas. <<

[262] J. R. R. TOLKIEN, *Mitopoeia, en Arbol y Hoja*, op. cit, p. 137. Las cursivas son mías. <<

[263] Sin embargo, muchos lectores-espectadores —entre los que me incluyo— han recuperado con la visión de la película algunas experiencias estéticas, espirituales, que tuvieron al leer el libro. En especial, el personaje de Gandalf tal y como lo ha encarnado Ian McKellen, ofrece los anclajes para una cierta identificación con el Gandalf interiorizado a partir de la experiencia literaria. <<

[264] C. S. Lewis, *Essay Collection and Other Short* Pieces, op. cit, p. 272. «I am not going to maintain that what I call Transposition is the only possible mode whereby a poorer medium can respond to a richer: but I claim that it is very hard to imagine any other. It is therefore, at the very least, not improbable that Transposition occurs whenever the higher reproduces itself in the lower». <<

[265] *Ibídem*, pp. 270-271. «Where we tend to go wrong is in assuming that if there is to be a correspondence between two systems it must be a one-for-one correspondence —that A in the one system must be represented by *a* in the other, and so on […] there never could be correspondence of that sort where the one system was really richer than the other. If the richer system is to be represented in the poorer at all, this can only be by giving each element in the poorer system more than one meaning. The transposition of the richer into the poorer must, so to speak, be algebraical, not arithmetical. If you are to translate from a language which has a large vocabulary into a language that has a small vocabulary, then you must be allowed to use several words in more than one sense». <<

[266] En este sentido es importante tener presente que el guión inicial con el que se trabajó era único: no se trataba de tres películas, sino de una sola, que fue rodada simultáneamente con el fin de no perder de vista el significado global y unitario de la historia. Los actores tuvieron ocasión de interiorizar el *páthos* argumental viviendo una experiencia análoga a la del viaje interior de los personajes. <<

[267] *Ibídem*, p. 271. «It is clear that in each case what is happening in the lower medium can be understood only if we know the higher medium [. j.] The piano version means one thing to the musician who knows the original orchestral score and another thing to the man who hears it simply as a piano piece. But the second man would be at even greater disadvantage if he had never heard any instrument but a piano […] Even more, we understand pictures only because we know and inhabit the three-dimensional world». <<

[268] Al igual que el capítulo anterior, éste fue inicialmente una comunicación que presenté en el I Congreso de Cine y Literatura celebrado en la UEM entre el 27 y el 29 de octubre de 2005. Elaboré el texto de manera conjunta con el Prof. Dr. Pablo Cano y con el Prof. Miguel Ángel Martínez. <<



[269] La versión extendida de *El retorno del Rey* recoge, no obstante, el episodio de Aragorn en las Casas de Curación, al término de la batalla en el Pelennor. <<

[270] Vid. P. LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona 2003. <<

[271] *Ibídem*. <<

[272] J-F. LYOTARD, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona 2003 <<

[273] He seguido la traducción de Guillermo Peris del ensayo de C. S. Lewis, *Tolkien's The Lord of the Rings*, incluido en el volumen *Tolkien o la fuerza del mito: la Tierra Media en perspectiva*, op cit., pp. 207-214. <<

[274] *Cartas de J. R. R. Tolkien*, op. cit, carta 131. <<